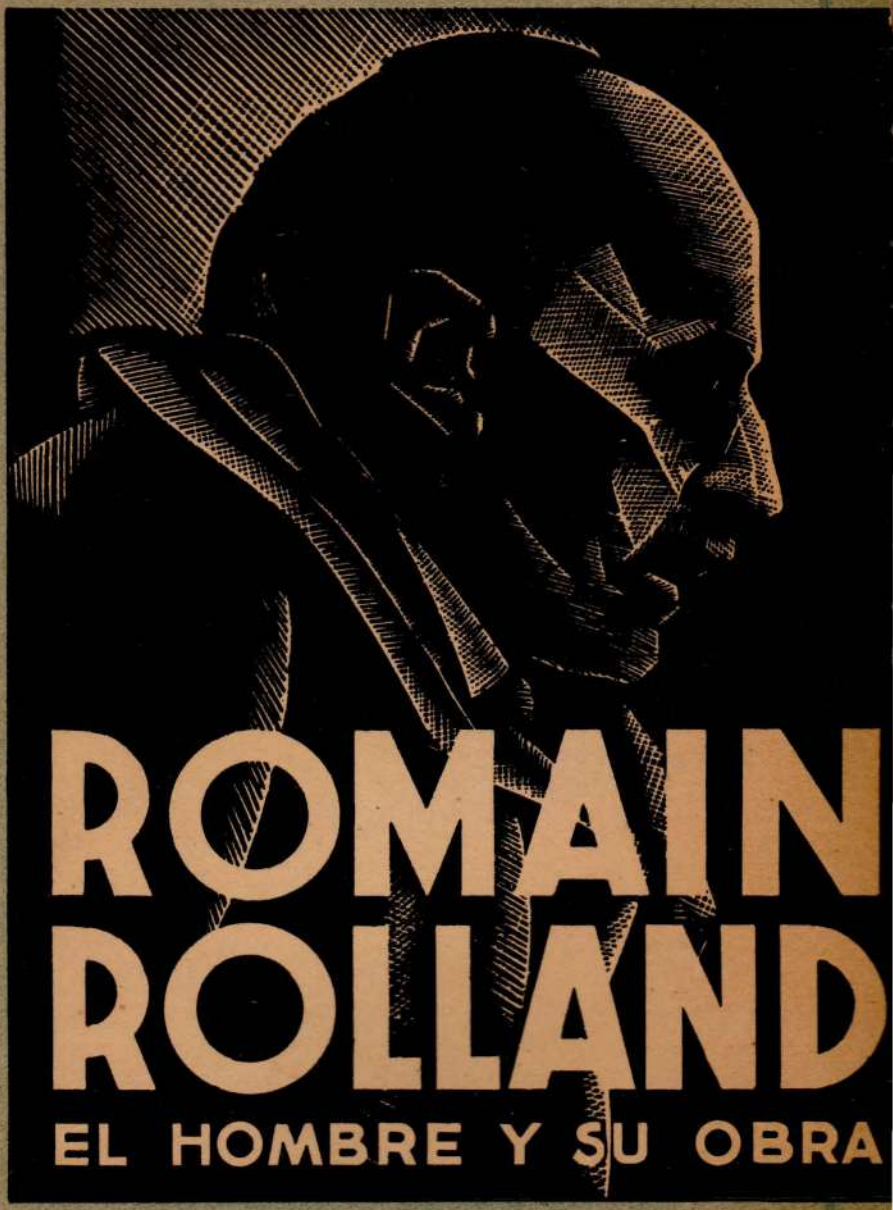
STEFAN ZWEIG



ROMAIN ROLLAND

EL HOMBRE Y SU OBRA

Stefan Zweig

Romain Rolland

EL HOMBRE Y SU OBRA

EDITORIAL
CLARIDAD
BUENOS AIRES

Título de la obra en alemán:
ROMAIN ROLLAND

TRADUCCIÓN DIRECTA POR
ALFREDO CAHN

Primera edición, abril de 1942
Segunda edición, abril de 1946

Derechos reservados para toda la América Latina
Impreso en la Argentina. — Printed in Argentine
Copyright by EDITORIAL CLARIDAD, S. A., in 1942

INDICE

Prólogo 7

BIOGRAFIA

Obra de arte de una vida 9
Infancia 10
Años de colegio 13
Escuela Normal 16
Mensaje de la lejanía .. 20
Roma 23
La consagración 28
Años de aprendizaje 30
Años de lucha 33
Un decenio de silencio .. 37
Retrato 38
La fama 40
Eco en el tiempo 42

EMPRESA DRAMATICA

La obra y la época 45
Voluntad para lo grande .. 49
Ambientes de la obra ... 51
El ciclo de dramas desconocidos (1890 a 1899) .. 54
Las tragedias de la fe 57
San Luis (1894) 59
Aert (1895) 61
Renovación del teatro francés 62
Llamado al pueblo 65
El programa 67
El creador 70
La tragedia de la revolución (1896 hasta 1902) . 71
El 14 de Julio 73
Dantón (1900) 75
El triunfo de la razón (1899) 78
Los lobos (1898) 79
El llamado vano 81
El tiempo vendrá (1902) . 83
El dramaturgo 85

LAS BIOGRAFIAS HEROICAS

Ex-profundis 91
Los héroes del dolor 94
Beethoven 96
Miguel Angel 99
Tolstoi 101
Las biografías inconclusas 103

JUAN CRISTOBAL

Sanctus Cristophorus ... 107
Exterminio y resurrección 108
Origen de la obra 109
La obra sin fórmula 112
El secreto de las figuras . 116
Sinfonía heroica 120
El misterio de la creación 122
Juan Cristóbal 127
Olivier 131
Grazzia 135
Juan Cristóbal y los hombres 137
Juan Cristóbal y las naciones 139
El retrato de Francia 141
El retrato de Alemania .. 145
El retrato de Italia 147

Los sin patria 149
Las generaciones 152
La última mirada 156

INTERMEZZO SCHERZOSO

La sorpresa 159
El hermano de Borgoña .. 160
"Gauloiserie" 164
El mensaje vano 165

LA CONCIENCIA EUROPEA

El guardián de la herencia 167
Preparado 169
El asilo 172
Al servicio de la humanidad 175
El tribunal del espíritu . 177
El diálogo con Gerhart Hauptmann 181
La correspondencia con Verhaeren 183
La conciencia europea ... 185
Los manifiestos 188
Sobre los tumultos 190
La lucha contra el odio . 193
Los enemigos 197
Los amigos 202
Las cartas 206
Consejero 208
Soledad 211
El diario 212
"Los Precursores" y "Empédocles" 213
"Liluli" y "Pierre et Luce" 217
Clerambault 220
El último aviso 226
El manifiesto de la libertad del espíritu 228
Epílogo 230

REBUSCA

1919 — 1925 233
Romain Rolland a los setenta años 245

Este libro no sólo quiere ser la exposición de una obra europea, sino que quiere significar, sobre todo, la profesión de fe hacia un hombre que resultó la más impresionante experiencia moral para mí y para muchos en nuestra época histórica. Moldeado en el espíritu de sus biografías heroicas, que demuestran la grandeza de un artista —siempre en la medida de su humanidad y de la consiguiente influencia sobre la elevación moral— concebida en este espíritu, el presente libro ha sido escrito como demostración de gratitud por haber experimentado, en nuestra época perdida, el milagro de una existencia tan pura. Recordando la soledad de aquella acción lo dedico a los pocos que en la hora de la prueba de fuego han permanecido fieles a Romain Rolland y a nuestra santa patria: Europa.

"Las olas del corazón no se levantarían tan bellamente y su espuma no se convertiría en espíritu, si no se les opusiese la vieja roca muda, el destino". — HOELDERLIN.

BIOGRAFIA

"Las olas del corazón no se levantarían tan bellamente, y su espuma no se convertiría en espíritu, si no se les opusiese la vieja roca muda: el destino". — HOELDERLIN.

OBRA DE ARTE DE UNA VIDA

Los cincuenta primeros años de la vida de la cual se hablará en este libro, están íntegramente en la sombra de una obra solitaria, anónima y elevada; los años siguientes están en medio de una hoguera mundial provocada por la apasionada discusión europea. Difícilmente otro artista de nuestro tiempo ha obrado en mayor anonimato, con menor recompensa y más solitario que Romain Rolland hasta poco antes del año apocalíptico, y seguramente no hubo desde entonces otro autor más discutido. La idea de su existencia resulta, en verdad, visible sólo en el momento en que todo se conjura para aniquilarla.

Pero el destino tiene la tendencia de dar formas trágicas a la vida de los grandes. Prueba sus mayores fuerzas en los más fuertes, opone violentamente a sus planes el contrasentido de los sucesos, entreteje sus años con alegorías misteriosas, traba su marcha para robustecerlos en lo justo. Juega con ellos, pero es un juego sublime, pues siempre la experiencia es provechosa. Los últimos poderosos de este mundo, Wagner, Nietzsche, Dostoievski, Tolstoi, Strindberg, han recibido del destino, junto con sus propias obras de arte, aquella vida romántica.

No ha sido distinta la vida de Romain Rolland. Es heroica en un doble sentido, pues sólo tarde, contemplando desde lo alto de la perfección, se manifiesta el sentido de su construcción. Lentamente se ha formado una

obra, porque luchaba contra un gran peligro. Tarde se revela, porque tarde se concluye. Profundamente cimentado en el firme basamento del saber, con piedras oscuras de años solitarios como fundamento, aporta a la figura creada la refundición pura de todo lo humano, endurecida en los siete fuegos de la prueba. Pero debido a tal raigambre en la profundidad y a la fuerza de su gravitación moral, es justamente esta obra la que puede permanecer inmóvil en el huracán mundial desencadenado sobre Europa, y mientras otros monumentos que admirábamos se desploman y caen con el mundo tambaleante, ella permanece libre *au dessus de la mêlée,* sobre el tumulto de las oposiciones, como fanal para todas las almas libres; un aspecto consolador en el caos del tiempo.

INFANCIA

Romain Rolland nació en un año de guerra, en el año de Sadowa, el 29 de enero de 1866. Clamecy, lugar natal del novelista Claude Tilliers (el autor de *Mi tío Benjamín),* lo vió nacer; un pueblo de la Borgoña por lo demás poco conocido, antiquísimo y que con los años ha llegado a la mayor calma; allí vive tranquilamente la familia Rolland, que pertenece a la vieja burguesía y es respetada. El padre, en su calidad de escribano público, se contó entre los honorables de la villa, mientras que la madre, beata y seria, vivía desde la muerte trágica de una hijita, desgracia a la que nunca se había podido sobreponer, dedicada exclusivamente a la educación de dos hijos: el niño delicado y su hermanita menor. La atmósfera quieta de la burguesía intelectual encierra en aquel tiempo el círculo de la vida diaria, pero en la sangre de los padres se hallaban los contrastes remotos del pasado francés, que aún no se han conciliado. De la parte paterna, los antepasados de Rolland fueron luchadores de la Convención, fanáticos de la Revolución, que sellaron con su sangre; de parte de la

madre heredó el espíritu jansenista, el sentido de investigación de Port Royal; de ambos, pues, la misma fe en opuestos ideales. Y esa disención secular y archifrancesa del amor religioso y de las ideas de libertad, de la religión y de la revolución, resultó fructífera más tarde en el artista.

Rolland menciona en *Antonieta* algunos aspectos de su primera infancia, la que transcurrió a la sombra de la derrota de 1870; la vida tranquila en la ciudad tranquila. Habitaban los Rolland una casa a la ribera de un canal fatigado; pero los primeros entusiasmos de ese muchacho apasionado, pese a su débil constitución, no procedían de ese mundo estrecho.

Desde lejanías desconocidas y desde un pasado inconcebible le elevó un ímpetu enorme, y a temprana edad descubrió el idioma de los idiomas, el primer gran mensaje del alma: la música. Su cuidadosa madre lo inició en el piano. Los sonidos fueron formando el mundo infinito del sentimiento, traspasando pronto las fronteras de las naciones, pues mientras el alumno penetraba curioso y seducido a la esfera espiritual de los clásicos franceses, vibraba en su alma joven la música alemana. El mismo cuenta en la forma más hermosa cómo le llegó ese mensaje. *Teníamos en casa cuadernos viejos con trozos de música alemana. ¿Alemana? ¿Sabía yo lo que significaba esa palabra? Creo que en nuestra región nunca nadie había visto un nativo de ese país... Abrí los viejos cuadernos y los deletreé, tecleando en el piano... y esas pequeñas acequias, esos pequeños arroyos de música que humedecían mi corazón, se infiltraron y parecían desaparecer en mí como la lluvia absorbida por la tierra. Bienaventuranza amorosa, dolores, anhelos, sueños de Mozart y Beethoven, que se han convertido en mi carne, yo los he incorporado, son míos, son parte de mí... ¡Cuánto bien me han hecho! Cuando, siendo niño, estaba enfermo y temía morir, alguna melodía de Mozart vigilaba en mi almohada como una amante... Más adelante, en la crisis de la*

duda y del decaimiento, una melodía de Beethoven (aún la recuerdo perfectamente) volvía a despertar en mí la vibración de la vida interna... En cada momento en que sentía reseco mi espíritu y mi corazón, tenía el piano cerca y me bañaba en música.

Temprano comenzó, pues, en el niño, la comunión con el lenguaje sin palabras de la humanidad entera y la victoria sobre la estrechez de la ciudad, de la provincia, de la nación y de los tiempos, por medio del sentimiento comprensivo. La música fué su primera oración a las fuerzas demoníacas de la vida, repetida diariamente en otra forma, y aun hoy, al cabo de medio siglo, son raras las semanas y los días en que no se expresa a través de la música de Beethoven. También le llegó de la lejanía el otro santo de su infancia, Shakespeare; su primer amor colocó al niño, inconsciente ya, más allá de la separación de las naciones. En la vieja biblioteca, entre los cachivaches de un desván, descubrió las entregas de las obras que su abuelo, siendo estudiante en París —en los tiempos del joven Víctor Hugo y de la shakespearomanía— había comprado y luego arrinconado. Un tomo de grabados empalidecidos, la *Galerie des femmes de Shakespeare,* atrajo la curiosidad del niño con sus rostros extrañamente bellos y encantadores y los nombres mágicos de Perdida, Imogen y Mirando. Pero pronto descubrió, por la lectura, los mismos dramas y penetró, perdido para siempre, en la espesura de los acontecimientos y de las figuras. Permanecía sentado horas enteras en el silencio del galpón solitario, al que sólo llegaba raras veces el ruido de los caballos del establo, o por cuya ventana penetraba el entrechocar de cadenas de una embarcación en el canal. Se hallaba sentado, olvidado de todo y de sí mismo, en una gran poltrona, con el libro admirado que, como el de Próspero, puso a su disposición todos los espíritus del Universo. Disponía delante de sí y en un amplio círculo, una cantidad de sillas con oyentes invisibles:

ellos constituían una muralla de su mundo espiritual contra el mundo real.

Como siempre, comenzó en este caso una vida grande con grandes sueños. Su primer entusiasmo se inflamó en lo más grandioso, en Shakespeare y Beethoven, y esa mirada apasionadamente elevada hacia la grandeza, la legó el niño al joven y al hombre. El que ha sentido tal llamado, difícilmente puede quedar encerrado en un círculo estrecho. Ya pronto la escuela de la pequeña villa no logró enseñar nada más al niño con tan grandes aspiraciones. Los padres no se podían decidir a dejar marchar a su hijo solo a la metrópoli, y prefirieron, con desprendimiento heroico, sacrificar la propia y tranquila existencia. El padre renunció a su situación independiente y lucrativa de escribano público, que le había convertido en eje del pueblito, y se convirtió en uno de los innumerables empleados de un banco de París. Sacrificó todo, la casa familiar desde antiguo y la existencia patriarcal, para poder ser testigo de los años de estudio y de los progresos del niño en París. Toda una familia concentró sus miradas sobre el muchacho, quien conoció así, a temprana edad, lo que otros consiguen sólo en los años de madurez: la responsabilidad.

AÑOS DE COLEGIO

El muchacho era demasiado joven todavía para comprender la magia de París: su realidad ruidosa y brutal parecía a ese soñador extraña y casi hostil; un cierto pánico, un horror misterioso por lo sin sentido y por lo desalmado de las grandes ciudades, una desconfianza inexplicable de que allí no todo fuera enteramente sincero y verídico, le acompañó desde esas horas hasta muy adentrada su vida. Sus padres lo enviaron al Liceo de Luis el Grande, el famoso y antiguo colegio ubicado en el corazón de París. Muchos de los más famosos hombres de Francia se habían contado entre los muchachitos que se veían salir al mediodía de aquel gran

panal del saber, zumbando como un enjambre de abejas. Allá, Rolland fué preparado para la clásica instrucción francesa nacional que debía convertirlo en un *bon perroquet Cornelien,* pero sus verdaderas experiencias estaban fuera de esa poesía lógica, o lógica poética, y sus entusiasmos ardían, desde hacía mucho ya, en la poesía viviente y en la música. En cambio, halló en el banco del colegio a su primer camarada.

Extraño juego del azar: también el nombre de este amigo necesitó veinte años de silencio para su fama, y ambos, los escritores más grandes de la Francia de hoy, que pasaron juntos por el umbral del colegio, penetraron, dos decenios después, casi simultáneamente, a la amplia fama europea. Paul Claudel, el autor de *Annonce faite a Marie,* fué aquel compañero. Ese cuarto de siglo los distanció grandemente en cuanto a su fe y a su espíritu. El camino del uno pasó por la catedral mística del pasado católico; el del otro lo llevó más allá de Francia, al encuentro de una Europa libre. Pero en aquel entonces hicieron juntos todos los días el camino al colegio e intercambiaron, en conversaciones infinitas y entusiasmándose mutuamente, su temprana ilustración y su pasión juvenil. La constelación de su cielo fué Ricardo Wagner, quien en aquel entonces adquiría un poder mágico sobre la juventud francesa: siempre influyó sobre Rolland únicamente el hombre universal y creador en el más amplio sentido, pero nunca el poeta artificial.

Los años de colegio pasaron volando y sin mayor alegría. El cambio de la villa natal romántica con el París excesivamente real y vivaz fué demasiado brusco, y al principio, el niño sólo sentía casi tímidamente la dureza de la disciplina, la indiferencia y el ritmo vertiginoso y arrebatador. La adolescencia se convirtió para él en crisis grave, casi trágica, cuyo reflejo ilumina muchos de los episodios del joven *Juan Cristóbal.* Anhelaba simpatía, calor, elevación y otra vez fué *el dulce arte en tantas horas grises* su redentor. Su felicidad la

constituían —según lo describe bellamente en *Antonieta*— las raras horas dominicales en los conciertos populares, donde la ola eterna de la música elevaba su trémulo corazón de niño. Shakespeare tampoco había disminuído su poder desde que viera con éxtasis y estremecimiento sus dramas en el teatro; al contrario, el adolescente le entregó después íntegramente su alma. *Me sorprendió y me entregué a él como una flor; al mismo tiempo me inundaba como a una llanura el espíritu de la música, Beethoven y Berlioz más aún que Wagner. Tuve que expiar mi entusiasmo. Bajo esas flores desbordantes permanecí como ahogado durante un año o dos. Dos veces fracasé en el examen de admisión de la Escuela Normal, debido a la compañía celosa de Shakespeare y de la música, que me absorbían por entero.* Más tarde descubrió un tercer maestro, el libertador de su fe, Spinoza, cuya obra leyó en una tarde solitaria en el colegio y cuya suave luz espiritual iluminaría para siempre su alma. Siempre los más grandes de la humanidad constituyen sus ejemplos y compañeros.

Fuera del colegio, el camino a la vida se bifurcó entre la inclinación y el deber. Su más vivo anhelo consistía en ser artista en el sentido de Wagner, músico y poeta a la vez, creador del drama musical heroico. Ya existían en su imaginación algunos poemas musicales, cuyo tema, en contraste nacional con Wagner, pensaba entresacar del mundo de las leyendas francesas y uno de los cuales, el misterio de San Luis, formuló más tarde, aunque sólo con su palabra vibrante. Pero los padres se oponían al prematuro deseo, exigían una actividad práctica y proponían su ingreso a la escuela politécnica. Al fin se llegó a un feliz acuerdo entre el deber y la inclinación; se eligió el estudio de las ciencias filosóficas, la Escuela Normal, a la que Rolland ingresó en 1886, después de haber rendido un brillante examen, y la que dió carácter decisivo a su pensamiento y a su estilo, encauzando su espíritu particular y dando forma definida a su sociabilidad.

ESCUELA NORMAL

Entre campos y praderas abiertas de la Borgoña pasó Rolland su niñez; en las calles turbulentas de París la primera juventud de sus años de colegio. Los años de estudio lo encerraron más estrechamente aún, casi en un espacio sin aire, en el internado de la Escuela Normal. Para evitar toda distracción, los alumnos quedaban allá separados del mundo, alejados de la vida real, a fin de que se comprendieran mejor la vida histórica, alejados casi como los jóvenes teólogos del seminario, que Renán ha descrito tan magníficamente en sus *Recuerdos de infancia y juventud,* y como los futuros oficiales de Saint Cyr. Se preparaba en aquel instituto un estado mayor del espíritu, los *normaliens,* los futuros maestros de venideras generaciones. Se heredaba allá un espíritu tradicional y un método probado en resultados fructíferos: los mejores alumnos estaban destinados a desempeñar, en el mismo puesto, las funciones de maestros; una escuela inflexible, que exige dedicación incansable, porque se propone disciplinar el intelecto, pero la pretendida universalidad de la cultura brinda libertad dentro del orden y evita la especialización metódica tan peligrosa sobre todo en Alemania. No es casualidad que los espíritus más amplios y comprensivos de Francia, como Renán, Jaurés, Michelet, Monod y Rolland hayan salido de la Escuela Normal. Aunque la pasión de Rolland tenía por objeto, en esos años, la filosofía —estudiaba entusiastamente los presocráticos y Spinoza—, eligió en el segundo año como materias principales la historia y la geografía. Estas le brindaron la mayor libertad intelectual, mientras que la sección filosófica requiere el acatamiento del idealismo escolar oficial, y la sección literaria el reconocimiento del ciceronianismo retórico. Esa elección resultó decisiva y beneficiosa para su arte. En provecho de su obra posterior aprendió a considerar la historia del mundo como un flujo

y reflujo eterno de épocas, para los que el ayer, el hoy y el mañana significan una sola entidad viviente. Obtuvo una visión conjunta y amplia, y aquella capacidad tan eminentemente suya de avivar lo histórico y de contemplar, a la inversa, el presente, como biólogo del organismo del tiempo y desde un punto de vista cultural. Fué eso lo que su juventud debió a esos años duros. Ningún autor de nuestro tiempo posee, ni remotamente, parecido fundamento sólido de saber real y metódico en todas las materias, y posiblemente sea su misma capacidad de trabajo ejemplar, su laboriosidad demoníaca, en cierto sentido fruto de aquellos años de reclusión.

En el Pritaneo —la vida de Rolland abunda en tales símbolos místicos— encontró el joven a un amigo, y otra vez fué uno de los futuros espíritus de Francia, otra vez uno que, igual que Claudel y él mismo, sólo entró a la luz de la gran fama al cabo de un cuarto de siglo. Sería una manera de pensar mezquina si se considerase mera casualidad el que los tres grandes representantes del idealismo, de la nueva fe poética en Francia: Claudel, André Suarés y Charles Péguy, hayan sido, precisamente en sus años de colegio decisivos, los camaradas diarios de Romain Rolland y que hayan adquirido poder sobre su nación casi a la misma hora y luego de largos años de oscuridad. Habíase formado allá, en conversaciones y en una creencia misteriosamente ardiente, una atmósfera que no conseguía penetrar en seguida el ambiente del tiempo: sin que ninguno de esos amigos hubiera comprendido claramente la meta —¡en cuán distintas direcciones los llevó su camino!— se afirmó en ellos lo elemental de la pasión, la seriedad inconmovible respecto al gran sentimiento universal. Sentían la misión común que consistía en devolver a su nación la perdida fe; sacrificando su vida, renunciaron al éxito y al beneficio, y cada uno de los cuatro camaradas —Rolland, Suarés, Claudel y Péguy,

cada cual desde otro punto cardinal del espíritu— le brindó su exaltación.

A Suarés lo unió, como primero a Claudel, el amor a la música, sobre todo a la de Wagner, y luego la pasión por Shakespeare. *Esta pasión* —escribió Rolland cierta vez—, *fué el primer lazo de nuestra larga amistad. Suarés era entonces ya lo que ha vuelto a ser hoy, después de haber recorrido las múltiples fases de su carácter maduro y multiforme: un hombre renacentista. Tenía esa alma, esas pasiones impetuosas, e incluso parecía, con sus largos cabellos negros, su rostro pálido y sus ojos ardientes, un italiano pintado por Carpaccio o Ghirlandaio. En una composición escolar, cantó un himno a César Borgia. Shakespeare fué su Dios, tal cual había sido el mío, y a menudo luchamos conjuntamente a favor de "Will" contra nuestros profesores.* Pronto se sobrepuso una nueva pasión a aquella por el gran inglés, la *invasión* escita, el apasionado amor por Tolstoi, sostenido a través de toda la vida. Esos jóvenes idealistas a quienes repugnaba el naturalismo demasiado ordinario de Zola y Maupassant, esos fanáticos que soñaban con abarcar heroicamente la vida, vieron elevarse, por fin, sobre una literatura del propio goce (como las de Flaubert y Anatole France) y del entretenimiento, una figura, un buscador de Dios que revelaba y ofrecía su vida entera. A él dedicaron toda su simpatía. *El amor por Tolstoi neutralizaba todas nuestras contradicciones. Cada uno lo amaba, indudablemente, por distintos motivos, porque cada cual se encontraba en él a sí mismo, pero para todos nosotros constituía una puerta que daba al Universo infinito, una revelación de la vida.* Como siempre, como desde la primera infancia, la tensión de Rolland tenía su origen exclusivamente en los valores supremos, en el hombre heroico, en el artista fundamentalmente humano.

En años laboriosos el joven trabajador amontonó en la Escuela Normal libro sobre libro, folleto sobre folleto; ya reconocían sus profesores, sobre todo Brunetiére y más aún Gabriel Monod, su gran talento para la exposición histórica. La rama del saber que Jacobo Burkhardt inventó y bautizó, por así decir, la historia cultural, la imagen espiritual conjunta de la época, fué la que más le atrajo, y de todas las épocas la que más le cautivó fué la de las guerras religiosas en las que —¡cuán pronto se presentaban claramente los motivos de su verdadera labor!— el contenido espiritual de una fe se impuso gracias al heroísmo del sacrificio personal. Redactó una serie de estudios y comenzó a trazar el plan de una obra monumental, una historia cultural de la corte de Catalina de Médicis. En la ciencia, el novicio demostró también aquella osadía para con los problemas extremos. Tendía hacia todas partes y se embebía ávidamente, saciándose en la filosofía, la biología, la lógica, la música, la historia del arte, y en todos los arroyos y corrientes de lo espiritual. Pero la carga inmensa de lo aprendido no aplastó en absoluto al poeta que vivía en él, tal como un árbol tampoco aplasta a sus raíces. Escribía, en horas robadas al estudio, ensayos poéticos y musicales que encerró y mantuvo encerrados siempre. Y antes de abandonar, en el año 1888, la Escuela Normal, para enfrentarse con la vida como experiencia, redactó un documento curioso, como quien dice un testamento espiritual, una profesión de fe filosófica y moral, *Credo quia verum,* que no se ha publicado hasta la fecha, pero que, al decir de un amigo de su juventud, ya es un compendio de lo esencial de su libre concepción del mundo. Escrito en el espíritu de Spinoza y basado no en el *Cogito ergo sum* sino en un *Cogito ergo est,* contruyó el mundo, y sobre él, a Dios; se rindió cuenta a sí mismo para quedar libre luego de toda especulación metafísica. Llevó esa profesión de fe consigo en la lucha, y basta quedar fiel a sí mismo, para quedar fiel a su confesión. Quedó así creado y profundamente afianzado en la tierra un fundamento sobre el que Rolland pudo ya empezar a construir.

Esa fué la obra de los años de aprendizaje. Pero flo-

taba sobre aquellos años, indeciso aún, un sueño, el sueño de su novela, la historia del artista puro que se estrella contra el mundo. Era el *Juan Cristóbal* en el estado de crisálida, una primera aurora nebulosa de la obra tardía. Pero aún necesitaba mucha experiencia, encuentros y pruebas, antes de que la figura pudiera surgir policroma y alada del estado oscuro del primer presentimiento.

MENSAJE DE LA LEJANIA

Terminados los años de colegio, se presentó nuevamente el problema viejo de la elección de un destino. Aunque la ciencia le enriquecía y entusiasmaba, no constituía ella para el joven artista la realización de su sueño más profundo. Más que nunca se inclinaba su pasión a la poesía y la música. Seguía siendo su anhelo ardiente ingresar en las filas sublimes de aquellos que abren las almas con su palabra y sus melodías, convertirse en un creador y consolador. Pero la vida parecía exigir formas más ordenadas. Disciplina en vez de libertad, profesión en vez de vocación. Sus veintidós años encontraron a Rolland indeciso en la bifurcación de su vida.

Fué entonces cuando le llegó un mensaje de la lejanía, un mensaje de la mano más querida. León Tolstoi, al que toda una generación veneraba como su guía, el símbolo de la verdad vivida, publicó en ese año el folleto *Qué debemos hacer,* que constituyó el anatema más terrible contra el arte. Destruyó con mano displicente lo que le era más caro a Rolland: llamaba a Beethoven, a quien el joven levantaba diariamente la vista en oración musical, *un instigador a la sensualidad,* y consideraba a Shakespeare *un autor de cuarta categoría y pernicioso.* Barría de un golpe todo el arte moderno y empujaba lo más sagrado del corazón a las tinieblas. Los mayores podían rechazar, moviendo ligeramente la cabeza, ese folleto que espantó a toda Europa, pero en esa gente joven que veneraba a Tolstoi como el único en

una época carente de sinceridad y de valor, tuvo los efectos de un incendio arrasador de la conciencia. Se les exigió una terrible decisión entre Beethoven y el otro santo de su corazón. *La bondad, la diafanidad, la sinceridad absoluta de este hombre habían hecho de él mi guía sin tacha en la anarquía moral,* escribió Rolland, refiriéndose a esa hora. *Pero simultáneamente amaba desde mi infancia con pasión al arte, que era, en particular la música, mi alimento vivo, y hasta puedo decir que la música me era tan necesaria para la vida como el pan.* Y esa misma música la condenaba Tolstoi, su amado maestro, el más humano de los humanos, como *un goce perverso,* burlándose del Ariel del alma como de un intruso que seduce en el sentido de la sensualidad. ¿Qué hacer? El corazón del joven se contrajo convulsivamente. ¿Debía seguir al sabio de Yasnaia Poliana y desprender su vida de toda voluntad para el arte, o debía obedecer a su inclinación recóndita que deseaba convertir toda la vida en música y palabras? Había de traicionar a uno de los dos: o al artista más venerado, o a sí mismo, al arte; al hombre más estimado o a la idea más acariciada.

Frente a ese conflicto, el joven estudiante decidió hacer algo muy insensato. Cierto día escribió en su reducida bohardilla una carta a la infinita lejanía rusa, una carta en la que describía a Tolstoi la angustia de sus dudas. Le escribió, así como los desesperados rezan a Dios, sin esperar el milagro de una contestación, sólo por la ardiente necesidad de una confesión. Pasaron las semanas y Rolland había olvidado hacía tiempo ya la hora insensata. Pero una tarde, al volver a su bohardilla, encontró en la mesa una carta, mejor dicho un paquetito. Era la contestación de Tolstoi al desconocido, redactada en francés, una carta de treinta y ocho páginas, todo un tratado. Y esa carta del 14 de octubre de 1887 (publicada más tarde por Péguy como cuarto opúsculo de la tercera serie de los *Cahiers de la quinzaine)* comenzaba con las afectuosas palabras *Chère frè-*

re. Atestiguaba en primer término la profunda conmoción del ilustre hombre y demostraba que el grito del angustiado había llegado a su corazón. *He recibido su carta, que me ha conmovido en el alma. La leí con lágrimas en los ojos.* Luego trataba Tolstoi de desarrollar, para el desconocido, sus ideas respecto al arte y de convencerle de que sólo tiene un valor aquello que se propone unir a los hombres y que sólo cuenta aquél artista que hace un sacrificio en holocausto de su convicción. Consideraba que la condición previa de toda verdadera vocación no consiste en el amor al arte, sino en el amor a la humanidad, y decía que sólo puede esperar que alguna vez llegará a realizar algo de valor en el arte, aquel que está pleno de tal amor.

Estas palabras resultaron decisivas para la vida futura de Romain Rolland. Pero lo que impresionó al novel más aún que la enseñanza —que, según es notorio, Tolstoi explicó muchas veces más y en forma más clara— fué el acto de humana predisposición para ayudar; no tanto la palabra, pues, sino la acción de ese hombre bondadoso. El hecho de que el hombre más famoso de su tiempo hubiera abandonado su labor diaria y sacrificado una jornada o dos para contestar al llamado de un desconocido, de un pequeño estudiante residente en una callejuela de París, y, para consolar a ese hermano ignorado, fué para Rolland una experiencia profunda y decisiva. En ese entonces aprendió, recordando su propia pena y el consuelo ajeno, a considerar cada crisis de una conciencia como algo sagrado, y cada obra de socorro como primer deber moral del artista. Y surgió en él en aquella hora, en que abrió la carta, el gran auxiliador y el fraternal consejero. Toda su obra y su autoridad humana comenzaron en ese instante. Recordando el consuelo recibido, no negó desde entonces nunca, ni aún en momentos de mayor acopio de trabajo propio, el socorro en bien de quienquiera que se hallase en apremiante duda. La carta de Tolstoi originó una infinidad de obras de Rolland por las que, el consuelo surgido del consuelo, alcanzó influencia amplia, más allá del momento. Ser autor constituyó desde entonces para Rolland una misión sagrada, la que cumplió en el nombre de su maestro. Pocas veces ha demostrado la historia más bellamente que en ese ejemplo la verdad de que en el mundo moral, lo mismo que en el material, no se pierde jamás un átomo de fuerza. La hora que Tolstoi regaló a un desconocido, resucitó en mil cartas de Rolland a mil desconocidos, y una siembra infinita ondea hoy sobre el mundo, producida por ese solo grano de bondad.

ROMA

De todas partes llegaban voces hasta el indeciso: la patria francesa, la música alemana, el aviso de Tolstoi, el llamado fogoso de Shakespeare, la voluntad artística, la obligación de la existencia burguesa. Entonces se interpuso entre él y la decisión rápida, aplazándola, el eterno amigo de todos los artistas: la casualidad.

La Escuela Normal obsequiaba cada año a sus mejores alumnos con becas para viajes de dos años de duración; un viaje a Grecia para los arqueólogos y un viaje a Roma para los historiadores. Rolland no pretendía la distinción. Se sentía demasiado empujado por el deseo de obrar prácticamente. Pero la suerte siempre busca al que no la anhela. Dos camaradas habían hecho renuncia a la beca para la estadía en Roma, que, por consiguiente, quedó vacante, y se eligió entonces a Rolland, casi contra su voluntad, para aprovecharla. Roma significaba para el inexperto un pasado muerto, una historia escrita en ruinas frías que debía descifrarse en escrituras y pergaminos. Un deber escolar, una materia, y no la vida palpitante. Sin grandes ilusiones tomó Rolland el camino de la Ciudad Eterna.

Le correspondía la misión, el deber de ordenar en el Palacio Farnesio ciertos documentos y de reconstruir un pedazo de historia sirviéndose de registros y libros. Pagó un pequeño tributo a esa obligación y redactó, en los

archivos del Vaticano, un memorial referente al Nuncio Salviati y al saqueo de Roma. Pero pronto ya sólo lo viviente tenía poder sobre él: le inundó la maravillosa claridad de la luz de la *campagna,* que disuelve todas las cosas en una armonía natural, y gracias a la cual se percibe todo fácil y puramente. Por primera vez Rolland estaba verdaderamente libre, y por primera vez se sintió también realmente joven. Le sobrevino una embriaguez de vida que tan pronto le arrastró a sensaciones apasionadas y a aventuras, como convirtió sus sueños sin objeto preciso en verdaderas creaciones. Como en tantos otros, la suave gracia de la ciudad animaba su inclinación artística; de los monumentos arquitectónicos del Renacimiento le llegó al caminante el llamado de la grandeza. El arte, que en Italia, más que en ninguna parte, se percibe como sentido y finalidad heroicos de la humanidad, atrajo al indeciso totalmente. Olvidándose por muchos meses de sus tesis, Rolland recorrió dichoso y libre las pequeñas ciudades hasta llegar a Sicilia, olvidado también de Tolstoi. En ese ambiente de aire sensual, en el sur policromo, no tiene poder el precepto de renunciamiento de la estepa rusa. Pero el viejo amigo y conductor de la infancia, Shakespeare, se le acercó de nuevo, repentinamente. Un ciclo de representaciones a cargo de Ernesto Rossi le demostró de pronto la belleza de su pasión demoníaca y despertó un anhelo avasallador de transformar, a semejanza de Shakespeare, la historia en obra poética. Hallábanse en su derredor diariamente los testigos de piedra de grandes siglos pasados, y evocándolos despertó repentinamente el poeta en él. Traicionó con gusto su misión y creó toda una serie de dramas que compuso al vuelo, con aquel éxtasis ardiente que la inesperada bienaventuranza siempre despierta en el artista. Pretendía hacer resurgir todo el Renacimiento, como la Inglaterra de Shakespeare resurgió en los dramas reales del mismo; y despreocupado, embriagado todavía por el arrobo, escribió un drama tras otro, sin preocuparse por

su destino práctico y teatral. Ninguna de aquellas composiciones románticas llegó al escenario, ninguna de ellas puede encontrarse hoy en día, porque el artista maduro las reniega y sólo aprecia en los manuscritos descoloridos la propia juventud hermosa y confiada.

Pero el acontecimiento más profundo y de mayor alcance en aquellos años de Roma fué un encuentro humano, una amistad. Forma parte del contenido místico-simbólico de la biografía de Rolland el que cada época de su juventud lo reúna con las personas más esenciales de su tiempo, a pesar de que, en el fondo, nunca buscaba relaciones y prefería vivir en una soledad fundamental con sus libros. Pero la vida siempre le llevaba, de acuerdo a las misteriosas leyes de la atracción, a la esfera heroica, siempre quedaba unido a las personalidades más poderosas. Shakespeare, Mozart, Beethoven fueron los astros de su niñez; en los años escolares encontró a Suaréz y a Claudel como camaradas; en los años de aprendizaje, Renán se convirtió en su guía, en una hora en que Rolland visitó decididamente al gran sabio; Spinoza resultó su gran libertador religioso, y desde lejos le llegó fraternalmente el saludo de Tolstoi. En Roma, una recomendación de Monod lo condujo al encuentro con la noble Malvida von Meysenbug, cuya existencia era un solo recuerdo de un pasado heroico. Había sido amiga de Wagner, Nietzsche, Mazzini, Hertzen y Kossuth. Las naciones y los idiomas no constituían límite para ese espíritu libre al que no amilanó ninguna revolución del arte o de la política y que, como un imán humano, atraía irresistiblemente la confianza de los grandes personajes. Era en ese entonces una anciana tierna y diáfana, libre de todo desengaño y accesible a la vida como eterna idealista. Desde la altura de sus setenta años contemplaba sabia y como transfigurada los tiempos idos, y fluía de ella hacia el joven, a quien acababa de conocer, la riqueza del saber y de la experiencia. En ella encontró Rolland la misma dulce gloria, aquella solemne tranquilidad, el final de

muchas pasiones, que le había hecho tan caro el paisaje italiano, y como en éste, las piedras, los cuadros y los monumentos le aproximaban la imagen de los poderosos del Renacimiento, surgía ante él, en la conversación con aquella mujer y en algunas de sus confidencias, la vida trágica de los artistas de nuestro tiempo. Llegó a conocer, con justicia y amor, el genio del presente, y aquella alma libre le señaló lo que él mismo siempre había sospechado por intuición, y fué que existe una altura del conocimeinto y del goce en que las naciones y los idiomas pierden su importancia frente al lenguaje eterno del arte. Y en un paseo al Janículo le sorprendió repentinamente y en una sola visión su futura obra de alcance europeo: *Juan Cristóbal.*

Fué maravillosa la amistad entre esa alemana septuagenaria y el francés de veintitrés años. Pronto llegaron a no poder discernir cuál de los dos debía mayor gratitud al otro: él porque la mujer le revelaba las grandes figuras con entera justicia; ella, porque descubría en ese joven artista apasionado, nuevas posibilidades de grandeza. Uno y el mismo idealismo, probado y purificado en la anciana, impetuoso y fanático en el joven, formaban una pura armonía. Cada día visitaba Rolland a la venerada amiga en la Vía della Polveriera, y siempre interpretaba en el piano a los amados maestros. Ella, a su vez, le introdujo en el círculo romano de Donna Laura Minghetti, donde conoció la élite intelectual de Roma y de la verdadera Europa; y con mano suave condujo la anciana su inquietud hacia la libertad espiritual. En la cúspide de la vida confesó Rolland, en su composición sobre *Antígona eterna,* que fueron dos mujeres, su cristiana madre y el espíritu libre de Malvida von Meysenbug, quienes le proporcionaron la conciencia y el sentido de toda la profundidad del arte y de la vida. Malvida, a su vez, estampó en su *Ocaso de la Vida,* un cuarto de siglo antes de que se mencionara el nombre de Rolland en país alguno, una profesión de fe en su futura fama. Se lee hoy con emoción

ese retrato del joven Rolland trazado por la temblorosa mano de aquella anciana alemana librepensadora y visionaria: *Pero no sólo desde el punto de vista musical me procuró el conocimiento de ese joven gran satisfacción. Ciertamente, no existe, sobre todo en la edad avanzada, otra satisfacción más noble que la de encontrar en almas jóvenes el mismo ímpetu idealista, la misma aspiración a fines supremos, el mismo desdén de todo lo ordinario y superficial, el mismo valor en la lucha por la libertad de la individualidad... La presencia de ese joven me proporcionó dos años del más noble trato intelectual... Como se deja dicho, no fué sólo el talento musical del joven amigo el que me devolvió el beneficio al que tan largo tiempo había tenido que renunciar, sino que también lo encontré familiarizado con todas las demás materias de la vida espiritual y en camino de mayor desarrollo. Y en el constante estímulo recobré, a mi vez, la juventud del pensamiento y la plena intensidad del interés por todo lo hermoso y poético en mí misma. Descubrí poco a poco el talento creador del nombrado en el campo poético, y ante mi mayor sorpresa, a través de una obra dramática.* Proféticamente auna a esa obra primera el anuncio de que la fuerza moral de ese joven autor habría de poder originar una regeneración poética del arte francés, y en un poema bellamente sentido, aunque un poco sentimental, expresaba toda su gratitud por la experiencia de aquellos dos años. El alma libre había reconocido fraternalmente al hermano europeo, tal como el maestro de Yasnaia Poliana había reconocido a su discípulo. Veinte años antes de que el mundo tuviera conocimiento de él, llegaba ya la vida de Rolland a la actualidad heroica. No se esconde lo grande al que lo anhela: la muerte y la vida le enviaban imágenes y figuras como aviso y ejemplo, y desde todos los países y pueblos de Europa saludaban voces al que más tarde había de hablar para todos ellos.

LA CONSAGRACION

Los dos años en Italia, años de concepciones libres y de goces creadores, tocaban a su fin. Desde París, el colegio llamó a Rolland, que lo abandonó como alumno para volver como maestro. La despedida fué dolorosa y Malvida von Meysenbug, la bondadosa anciana, encontró un remate bello y simbólico para la estadía de Rolland. Invitó al joven amigo a acompañarla a Bayreuth, a la esfera más directa del hombre que, junto con Tolstoi, formaba la constelación de su juventud y que podía percibir allí más vivamente que en el recuerdo animado de la mujer. Rolland atravesó Umbría a pie. En Venecia se encontraron los amigos, visitaron al *palazzo* en el que murió el maestro, y siguieron luego viaje al norte, a su casa y a la presencia de su obra. Malvida dice en su manera extrañamente patética y, sin embargo, conmovedora, que lo llevó *para que terminen con esa impresión grandiosa sus años pasados en Italia y su adolescencia tan rica y para que, con esa impresión, como quien dice con una consagración, pase el umbral de la madurez con su probable trabajo y con las luchas y desengaños que seguramente no faltarán.*

Olivier se encontró entonces en el país de *Juan Cristóbal.* La misma mañana de su llegada, Malvida lo llevó al jardín y a la tumba del maestro, aun antes de haberse hecho anunciar a los amigos de Wahnfried. Rolland se descubrió como en una iglesia y silenciosos permanecieron en el recuerdo del hombre heroico, que había sido amigo de la una y conductor del otro. Y a la tarde recibieron su legado, el *Parsifal.* Esa obra, relacionada misteriosamente, lo mismo que las horas de aquella estadía, con el nacimiento de *Juan Cristóbal,* brindó a Rolland una hora de consagración para su futuro. Luego, la vida le despertó de los grandes sueños. La septuagenaria describe conmovedoramente aquella despedida: *Invitada por mis amigos para presenciar todas las representaciones en su palco, oí una vez más el "Parsifal" en compañía de Rolland, quien luego tuvo que volver a Francia, para incorporarse como miembro activo al gran engranaje profesional. Lo sentí mucho por él, joven tan grandemente dotado, porque no se pudo elevar a las esferas superiores y madurar en el despliegue de sus impulsos artísticos. Pero sabía también que no obstante ayudaría a "tejer la indumentaria viviente de la divinidad". Las lágrimas que al terminar la representación del "Parsifal" asomaron a sus ojos, me confirmaron de nuevo esa suposición, y lo vi partir con íntimo agradecimiento por el tiempo pletórico de poesía que me había hecho pasar, gracias a su talento, y con la bendición que da la vejez a la juventud para que la acompañe en la vida.*

Terminó en esa hora una época fructuosa para ambos, pero no así su bella amistad. Rolland le escribió semanalmente, durante muchos años, hasta que se extinguió la vida de Malvida, y estas cartas, que le fueron devueltas después de la muerte de la anciana, son más significativas quizás para la biografía de su propia juventud, que todo lo que otros jamás podrían decir a su respecto. Había aprendido infinidad de cosas gracias a esa relación. Alcanzó una amplitud del saber respecto a la realidad, un sentido del tiempo sin límites y él, que había ido a Roma para compenetrarse del arte antiguo, halló en Italia la Alemania viviente y la presencia de los genios eternos. El trío constituído por la poesía, por la música y por la ciencia, formaban, inconscientemente, una armonía con aquel otro constituído por Francia, Alemania e Italia. Desde entonces y para siempre fué suyo el espíritu europeo, y antes de que hubiera escrito una sola línea, ya vivía en su sangre el gran mito de *Juan Cristóbal.*

AÑOS DE APRENDIZAJE

En aquellos dos años pasados en Roma no sólo tomó forma definitiva la esencia interior de su vida, sino que también la dirección exterior de su profesión. En forma que recuerda lo ocurido con Goethe, se estableció un acuerdo con respecto a los conflictos de su voluntad, gracias a la diafanidad sublime del paisaje mediterráneo. Rolland había ido a Italia inseguro e indeciso, músico por genio, poeta por inclinación e historiador por necesidad. Paulatinamente se hermanó, en unión mágica, la música con la poesía. En aquellos primeros dramas, la melodía lírica llenaba poderosamente la palabra, y al mismo tiempo levantó su sentido histórico el colorido múltiple del espléndido pasado como fondo impresionante para las palabras aladas. Al regresar, se hallaba en condiciones de realizar la tercera unión, la de su talento con su oficio. Después del éxito obtenido con su tesis *Los orígenes del teatro lírico moderno (Historia de la ópera en Europa, antes de Lully y Scarlatti)*, ocupó un puesto de profesor de la historia musical, primero en la Escuela Normal y luego, a partir de 1903, en la Sorbona. Había de demostrar el eterno florecimiento de la música, como sucesión infinita a través de los tiempos, cada uno de los cuales inmortaliza su vibración espiritual en las respectivas creaciones, y por primera vez reveló Rolland, entonces, su tema predilecto, demostrando cómo las naciones definen sus caracteres en esa esfera aparentemente abstracta, construyendo simultáneamente la unidad internacional superior, para la que no existe el tiempo. La capacidad comprensiva y comunicativa es la esencia de su actividad humana, y en el elemento que le es más familiar, su pasión resulta particularmente manifiesta. Enseñando su ciencia en un sentido más vivo que todos sus antecesores, demostró en lo invisible de la música, que lo humanamente grande nunca pertenece a una época o a un pueblo solos, sino que arde

como un fuego sagrado, en eterno peregrinaje por encima de las fronteras y de los tiempos. Un maestro alcanza al otro ese fuego que nunca se apagará mientras el hálito del entusiasmo aliente a los hombres. No existe contraste ni diferencia en el arte, y *la historia debe tener por objeto la unidad viviente del espíritu humano y por eso está obligada a mantener la unión entre todas sus ideas.*

Aun hoy hablan los oyentes con agradecimiento constante de las clases que Romain Rolland dictó en la Escuela de Altos Estudios Sociales y en la Sorbona. En esas conferencias sólo el objeto fué histórico, y sólo el fundamento científico. Aparte de su fama universal, se sigue reconociendo a Rolland el mérito profesional de haber descubierto el manuscrito del *Orfeo* de Luigi Rossi y de haber sido el primero en apreciar debidamente al olvidado Francesco Provenzale, pero su consideración ampliamente humana y verdaderamente enciclopédica, hizo de aquellos cursos sobre los comienzos de la ópera, verdaderos frescos de culturas pasadas enteras. Acompañaba sus palabras con música, daba en el piano pequeñas pruebas, haciendo resonar, por primera vez, después de trescientos años, aquellas arias que no se habían vuelto a oír en ese mismo París, que era su cuna. Comenzó entonces en el joven Rolland esa influencia inmediata sobre los hombres, esa fuerza explicativa, sentida, instructiva y apasionante que luego alcanzaría, a través de su obra literaria, a círculos cada vez más vastos. Pero permanecía siempre fiel, en el fondo, a su intención de demostrar, en todas las formas de la historia y de la actualidad humana, la grandeza de sus figuras y la unidad de todos los esfuerzos puros.

Desde luego, su entusiasmo por la música no se limitaba a un aspecto histórico. En ningún momento fué Romain Rolland especialista; todo aislamiento se opone a su naturaleza sintética. Para él todo lo pasado es preparación del presente, y considera todo lo que ha sido nada más que como posibilidad de comprender me-

jor el futuro. Y a las tesis sabias y a los tomos de sus *Músicos de antaño, Haendel, Historia de la ópera en Europa, antes de Lully y Scarlatti,* se agregan entonces sus artículos sobre *Músicos de hoy,* que publicó por primera vez en la *Revue de París* y en la *Revue de l'Art Dramatique,* como campeón de todo lo moderno y desconocido. Fué él quien trazó, en Francia, el primer retrato de Hugo Wolf, el más arrebatador del joven Ricardo Strauss y de Debussy. Oteaba incansable hacia todas partes, deseoso de darse cuenta de las nuevas fuerzas creadoras de la música europea. Realizó un viaje a Estrasburgo para escuchar, en una Fiesta de la Música, a Gustavo Mahler; se dirigió a Bonn para asistir a los festivales de Beethoven. Nada era ajeno a su apasionado deseo de saber y a su sentido de justicia. Atendía a toda nueva ola en el mar infinito de la música, desde Cataluña hasta Escandinavia, y le era tan familiar el espíritu del presente como el del pasado.

Mientras en esos años enseñaba, aprendía, a su vez, mucho de la vida. Se le abrían nuevos círculos en ese mismo París, que hasta entonces casi no conocía sino a través de la ventana de su solitaria bohardilla de estudiante.

Su posición en la Universidad y su matrimonio crearon el contacto entre él, que hasta entonces sólo vivía con aislados amigos íntimos y con los héroes lejanos, y la sociedad intelectual y mundana. En casa de su suegro, el famoso arqueólogo Miguel Breal, conoció a los prohombres de la Sorbona, y en los distintos salones toda una multitud de financieros, burgueses, funcionarios, todas las capas sociales de la ciudad y los elementos cosmopolitas inseparables en París. El romántico Rolland se convirtió, en esos años, involuntariamente en observador. Su idealismo ganó en fuerza crítica sin perder en intensidad. El producto de esas experiencias (mejor dicho, de esos desengaños), con todos los escombros de trivialidades, le sirvió más tarde de soporte y fundamento para el mundo parisién de *La feria en la plaza* y de *En la casa.* Algunos viajes a Alemania, Suiza y Austria y a la querida Italia, le proporcionaron la posibilidad de hacer comparaciones y de adquirir nuevos conocimientos. Cada vez se tendía más ampliamente el creciente horizonte de la cultura moderna sobre el conocimiento de la historia. Al regresar de Europa descubrió, de esa manera, a Francia y a París, y el historiador que había en él, a la época más importante para el ser vivo: el presente.

AÑOS DE LUCHA

En tanto, Rolland había entrado al tercer decenio de su vida, y todo era en él fuerza en tensión, retenido entusiasmo para la acción. Su espíritu apasionado veía la grandeza en todos los signos y cuadros, en el pasado y en las figuras artísticas del presente, y sentíase empujado a vivirla y a formarla a su vez.

Pero su anhelo de grandeza coincidía con una época de pequeñez. Cuando Rolland comenzó, habían muerto los más grandes franceses: Víctor Hugo, el heraldo incansable del idealismo, Flaubert, el trabajador heroico, Renán, el sabio, y se habían empalidecido y oscurecido los astros del cielo vecino, Ricardo Wagner y Federico Nietzsche. El arte, aún el de un Zola o un Maupassant, servía a lo trivial y no creaba más que la imagen de un tiempo corrompido y enervado. La política, era mezquina y circunspecta; la filosofía, pedante y abstracta. No había ambición común que uniera a la nación, cuya confianza había quedado conmovida por largos decenios a causa de la derrota. Rolland quería arriesgarse, pero el mundo no deseaba aventuras. Quiso luchar, pero el mundo reclamaba comodidad; quiso la comunidad, pero el mundo sólo quería la del goce.

En eso se desencadenó un huracán sobre el país. Las más grandes profundidades de Francia fueron revueltas y, de pronto, toda la nación se halló apasionada frente a un problema espiritual y moral. Y entusiasta, cual

nadador temerario, se lanzó Rolland como uno de los primeros a las olas agitadas. De la noche a la mañana, el caso Dreyfus había dividido a Francia en dos bandos. No era posible mantenerse neutral, en la posición del observador frío. El asunto preocupaba a los mejores espíritus más aún que a todos los demás, y por espacio de dos años se encontró la nación terminantemente dividida en dos opiniones antagónicas, y esa división atravesó sin consideraciones a las familias, separando hermanos de hermanos, padres de hijos, amigos de amigos, según recuerdan con particular claridad el *Juan Cristóbal* y las memorias de Péguy. Hoy apenas podemos comprender cómo el caso de un comandante de artillería sospechado de espionaje, pudo haber producido una crisis en todo el país, pero la pasión creció y pasó de la causa material a la espiritual. Cada cual se encontró ante un problema de conciencia, y tenía que decidirse entre patria y justicia, y con fuerza explosiva instigó el pleito a todos los justos a participar con sus fuerzas morales en la lucha. Rolland, desde un principio, se adhirió a aquel círculo estrecho que defendía la inocencia de Dreyfus, y fué justamente la falta de posibilidades justicieras de aquellos primeros esfuerzos lo que más decidió en su conciencia. Mientras Péguy se sentía convulsionado, sobre todo por la fuerza mística del problema, del que esperaba una depuración moral de su patria, entusiasmaba a Rolland el problema inmanente de la justicia. Con una paráfrasis dramática, *Los lobos*, que publicó bajo el seudónimo de "Saint-Just", y que fué estrenada con el aplauso entusiasta del público, en presencia de Zola, Scheurer-Kestner y Piquart, dió Rolland a ese problema del diario vivir, importancia y duración eterna. Pero cuando más se acentuaba el aspecto político del proceso y cuando los francmasones, los anticlericales y los socialistas se servían de él para sus propios fines, y cuanto más se manifestaba el éxito efectivo de la idea, tanto más se retiraba Rolland. Su pasión se refiere siempre al contenido espiritual de un problema, y en ese caso también estribó su gloria en haber sido uno de los primeros y un solitario luchador en un momento histórico.

Simultáneamente inició Rolland junto con Péguy y con un viejo camarada de infancia, recobrado en la tregua, con Suarés, una nueva campaña silenciosa, cuyo heroísmo callado parecía más bien un calvario. Notaron con dolor la corrupción, la trivialidad y la venalidad de la literatura que dominaba en esa época en París. No era posible combatirla francamente, pues estaban al servicio de esa hidra todas las revistas y todos los diarios. No ofrecía con sus mil brazos y su modo de ser resbaladizo y escurridizo punto de ataque alguno. Por eso los tres camaradas resolvieron contrarrestarla con el propio ejemplo moral, con el sacrificio silencioso y la paciencia tenaz y no con sus propios medios consistentes en el barullo y en la diligencia. Durante quince años apareció su revista, *Les cahiers de la quinzaine*, que ellos mismos redactaban y administraban. No gastaron un solo céntimo en propaganda, y muy contados libreros la vendían. Algunos estudiantes y unos cuantos literatos formaban el estrecho círculo de lectores que sólo poco a poco se convertía en una comunidad. Por espacio de más de un decenio, Romain Rolland publicó todas sus obras en esos cuadernos; todo el *Juan Cristóbal, Beethoven, Miguel Angel* y los dramas, sin recibir un solo franco de retribución —caso único en la moderna literatura— a pesar de que sus condiciones financieras no eran favorables en aquella época. Con el fin de probar su idealismo y de dar un ejemplo moral, renunciaron esos verdaderos héroes, durante dos lustros, a críticas, a la difusión de su obra y a sus derechos, a esa santa trinidad de la fe literaria. Cuando, por fin, había llegado el verdadero tiempo de los *Cahiers*, gracias a la tardía fama de Rolland, de Péguy y de Suarés, dejó de aparecer ese imperecedero monumento del idealismo francés y de la camaradería humana y artística.

Y por una tercera vez fué inducido Rolland por el

apasionamiento intelectual a la acción. Un grupo de jóvenes había reconocido, con acierto, la falta de valores y el influjo pernicioso del drama del *boulevard* francés, de esa eterna acrobacia del adulterio de una burguesía aburrida, y trató de devolver el drama al pueblo, al proletariado y, por lo tanto, a una nueva fuerza. Con enorme fogosidad Rolland hizo suyo ese esfuerzo, escribió artículos, manifiestos, todo un libro, y redactó, sobre todo, una serie de dramas en el espíritu y para la glorificación de la revolución francesa. Jaurès presentó con una arenga su *Dantón* a los obreros franceses. Representáronse también las demás obras, pero la prensa diaria, oteando aparentemente la fuerza enemiga, trató de enfriar el entusiasmo. Y en efecto, los demás integrantes del grupo cesaron en su celo y pronto quedó doblado el ímpetu hermoso del grupo juvenil. Rolland quedó solo, enriquecido en experiencia y desengaños, pero sin que hubiera disminuído su fe.

Unido apasionadamente a todos los movimientos grandes, Rolland siempre había permanecido libre en su fuero interno. Prestó su fuerza a los intentos ajenos, sin dejarse arrastrar por ellos. Todo lo que creó conjuntamente con otros, le desengañó; la insuficiencia de todo lo humano ensombrecía siempre el esfuerzo común. El proceso Dreyfus se convirtió en una cuestión política, el *teatro del pueblo* sucumbió por rivalidades; sus dramas, destinados al pueblo, se apagaron después de una sola representación; se disolvió su matrimonio, pero nada podía socavar su idealismo. Aunque resultaba imposible dominar la vida actual por el espíritu, Rolland no perdía la confianza en ese espíritu. El desengaño despertaba el recuerdo de los más grandes, que vencían el dolor por la actividad y la vida por el arte. Dejó el teatro, dejó la cátedra, se retiró del mundo, para abarcar en la imagen creada la vida que se negaba a su acción pura. Consideró los desengaños nada más que como experiencias, y a continuación de ellos creó, en una soledad de diez años, una obra que en el sentido ético es más real que la realidad y que convirtió la fe de su generación en un hecho: *Juan Cristóbal.*

UN DECENIO DE SILENCIO

Por un momento, el público de París conoció el nombre de Romain Rolland como el de un músico ilustrado y un dramaturgo promisorio. Luego lo olvidó, pues ninguna ciudad posee el don del olvido y lo domina con tanta desconsideración como la capital francesa. Nadie nombraba al solitario, ni siquiera en los círculos de los poetas y literatos, a pesar de que éstos deberían conocer sus propios valores. Hojéense para comprobarlo, todas las revistas, antologías e historias de las letras de la época y no se encontrará registrado en parte alguna el nombre de Rolland, a pesar de que en aquel entonces ya había publicado doce dramas, sus magistrales biografías y seis tomos del *Juan Cristóbal. Les cahiers de la quinzaine* fueron simultáneamente cuna y tumba de sus obras, y él mismo era un extraño en la ciudad, en la misma época en que su existencia espiritual se presentaba más amplia y claramente que en cualquier otro autor. Hacia tiempo ya que había pasado de los cuarenta años, y aún no sabía lo que representaban los derechos de autor y la fama; aún no significaba poder alguno. Lo mismo que Charles Louis Philippe, Verhaeren, Claudel Suarés, los más poderosos espíritus del comienzo del siglo, resultó, en la cumbre de su trabajo, un desconocido ineficaz. Largo tiempo tuvo su vida aquel mismo destino que él sabía contar con tanto arrebato: el de la tragedia del idealismo francés.

Pero ese mismo silencio fué necesario para la preparación de obras de la mayor concentración. Lo prodigioso siempre requiere primero la soledad antes de que llegue a conquistar el mundo. Sólo más allá del público, únicamente en la indiferencia heroica frente al éxito, emprende un hombre una labor de tan pocas perspectivas como la que constituye una novela gigantesca en

diez tomos, que además, en un momento de auge nacionalista, tiene por protagonista a un alemán. Unicamente apartado de todos, puede semejante universalidad del saber cuajar en una obra, y sólo el silencio, al que no llega el hálito de los hombres, puede desarrollarla sin premura hasta alcanzar la amplitud preconcebida.

Durante un decenio fué Rolland el gran desaparecido de la literatura francesa. Rodeábalo el misterio; el anonimato encerró durante lustros su esfuerzo solitario, del que surgió finalmente la obra poderosa, años pletóricos de dolor, de silencio y de saber por las cosas del mundo, el saber de un hombre del que nadie sabía nada.

RETRATO

Dos cuartitos, cáscaras de nuez en el corazón de París, debajo de un tejado. La escalera de madera se enrosca hasta el quinto piso. Debajo truena quedamente, como una tempestad lejana, el *boulevard*. Pero de las ventanas pasa la mirada sobre las bajas casas vecinas hasta el viejo jardín de un monasterio, y en la primavera llega un suave aroma de flores hasta la ventana abierta. No hay vecinos ahí arriba, ni otra servidumbre que la vieja *concierge* que protege al solitario contra los visitantes.

El cuarto atestado de libros. Suben a lo largo de las paredes, cubren el suelo, invaden, cual flores multicolores, el alféizar, las sillas y la mesa. Aquí y allá, perdidos unos papeles; en la pared unos grabados, fotografías de amigos y un busto de Beethoven. Cerca de la ventana una sencilla mesa con pluma y papel, dos sillas y una pequeña estufa. Nada hay en la estrecha celda que tenga valor, nada que invite al descanso o a la sociabilidad indolente. Una buhardilla de estudiante, una pequeña cárcel de trabajo.

Frente a los libros, él mismo, el indulgente monje de esta celda, siempre vestido de colores oscuros, a la manera de los sacerdotes, delgado, alto, fino, con la cara

un poco pálida y apergaminada, como la de un hombre que pasa pocos momentos al aire libre. Arrugas finas debajo de las sienes, revelan al creador que trabaja mucho y duerme poco. Todo su ser es delicado, el perfil puro, cuya línea serena no reproduce fotografía alguna con claridad, las manos enjutas, el cabello ligeramente plateado sobre una frente alta, y la barba que cae como una sombra clara sobre los labios delgados. Y todo es apagado en él, la voz que sólo vacilante se hace sentir en la conversación, el caminar ligeramente encorvado que traza casi invisiblemente la línea inclinada del trabajador sedentario. No es posible imaginarse cosa más silenciosa que su herencia. Y se estaría tentado de considerar esa suavidad de su ser como debilidad o gran cansancio, si no fuesen esos ojos claros, esa mirada penetrante que, a ratos, se ahonda suavemente en bondad y sentimiento. Su azul tiene algo de la profundidad del agua que debe su color únicamente a su pureza. Todo el rostro fino queda avivado por la mirada, lo mismo que el angosto y débil cuerpo queda animado por el fuego misterioso del trabajo.

Ese trabajo, la labor infinita de aquel hombre encarcelado en su cuerpo, encarcelado en el estrecho ámbito de todos esos años, ¡quién pudiera medirlo! Los libros que escribió, no constituyen sino su menor parte. La curiosidad candente de ese solitario abarca todo, la cultura de todos los idiomas, la historia, la filosofía, la literatura y la música de todas las naciones. Está en contacto con todos los esfuerzos, posee anotaciones, cartas y referencias respecto a todo, conversa consigo y con otros, en tanto que la pluma sigue su trazado. Con su letra fina y derecha que, sin embargo, parece echar atrás con fuerza los caracteres, fija las ideas que se le presentan, tanto las propias como las ajenas. Melodías del tiempo ido y del presente que anota en pequeños cuadernos, extractos de revistas, proyectos, y todo su tesoro espiritual, anotado por su propia mano, constitutyen un valor incalculable. Arde constantemente la llama de su tra-

bajo. Raras veces se concede más de cinco horas de sueño, raramente un paseo al cercano Luxemburgo. Pocas veces sube un amigo las cinco vueltas de la escalera para una conversación taciturna, y aún sus viajes están dedicados, generalmente, a la explotación e investigación. Su descanso consiste en el cambio de un trabajo por otro, su soledad es una unión activa con el mundo, y sus horas libres son únicamente aquellas pequeñas fiestas en medio de la larga jornada, cuando al atardecer conversa con los grandes espíritus de la música, atrayendo a ese pequeño recinto, que es un mundo del espíritu creador, melodías de otros mundos.

LA FAMA

1910. Un automóvil corre a lo largo de los Campos Elíseos, atropellando su propia tardía señal de atención. Un grito, y el hombre que iba a cruzar la calle está bajo las ruedas. Se levanta al atropellado, que pierde abundante sangre, y tiene los miembros rotos, y dificultosamente lógrase salvar su vida .

Nada indica tan claramente el misterio de la fama de Romain Rolland como el pensamiento de lo poco que, en ese entonces, hubiera significado su pérdida para el mundo literario. Una pequeña noticia en los diarios anunció que el catedrático de música de la Sorbona, profesor Rolland, había sido víctima de un accidente. Uno u otro hubiera recordado, quizás, que quince años atrás un hombre del mismo apellido había escrito dramas promisorios y libros sobre temas musicales, y en todo París, la ciudad de los tres millones de habitantes, apenas una decena de personas hubiera tenido conocimiento del autor desaparecido. Tan místicamente desconocido era Romain Rolland dos años antes de alcanzar la fama europea, tan anónimo aún en el tiempo en que estaba creada ya la obra que lo convirtió en conductor de nuestra generación, los doce dramas, las biografías y los primeros ocho tomos de *Juan Cristóbal.*

Maravillosa como el secreto de la fama, es su eterna diversidad. Cada fama tiene su propia forma, independiente del hombre a quien corresponde, aunque integra su destino. Hay una fama sabia y otra tonta, una justa y otra injusta, una breve, fácil, que se consume como los fuegos artificiales, y otra lenta, entumecida, que sigue tardíamente a la obra, y otra, finalmente, infernal, maliciosa, que siempre llega tarde y se nutre de cadáveres.

Entre Rolland y la fama existe una relación misteriosa. Desde la niñez, le atraía la gran magia, y en el adolescente fué tan grande ya el encanto de la idea de aquella única verdadera fama que significa el poder moral y la autoridad moral, que renunció orgullosamente a las pequeñas oportunidades que ofrecen los circulitos y la camaradería. Conocía el secreto y el peligro, la tentación humana del poder, y sabía que la solicitud no cautiva sino a su sombra fría, pero nunca a la luz viva. Por eso no dió un solo paso en su encuentro, nunca alargó la mano para alcanzarla aunque, más de una vez estuvo en su vida cerca de ella; más aún la rechazó premeditadamente cuando se le acercó con el panfleto furioso de *La feria en la plaza* que le costó para siempre el favor de la prensa de París. Se refiere a su propia pasión cuando dice de *Juan Cristóbal* que: *el éxito no era su fin, su fin era la fe.*

La fama amaba a este hombre que la amaba desde lejos, sin instarla. Tardó mucho, porque no quiso interrumpir la obra, y deseaba que la oscuridad cubriese largamente al germen, a fin de que madurase con dolor y paciencia. La obra y la fama iban formándose en dos mundos distintos y esperaban su encuentro. Una pequeña comunidad se iba formando como un cristal desde la aparición de *Beethoven* y le acompañó luego en su vida con el *Juan Cristóbal.* Los amigos de *Les cahiers de la quinzaine,* alistaron a nuevos amigos. Sin la ayuda de la prensa, y únicamente gracias a la influencia invisible de la simpatía solícita, aumentaron los tirajes y aparecieron, en el extranjero, las traducciones. En 1912,

el excelente escritor suizo Paul Seippel publicó, por fin, la primera biografía extensa. Hacía tiempo ya que el amor rodeaba a Rolland, mucho antes de que los periódicos estampasen su nombre, y el premio de la academia para la obra concluída resultó, como quien dice, una señal para reunir los ejércitos de sus fieles. De repente le inundó la ola de las palabras, cuando faltaba poco para que cumpliera cincuenta años. En 1912 era un desconocido todavía, y en 1914, su fama era universal. Con un grito de sorpresa, una generación reconoció a su conductor.

Hay en la fama de Romain Rolland un sentido místico como en todos los hechos de su vida. Llegó tarde al olvidado, al que en los años amargos de la pena y de la miseria material había dejado abandonado. Pero llegó todavía en buena hora: antes de la guerra. Se le entregó en sus manos como una espada. Le dió en el momento decisivo poder y voz a fin de que hablase para Europa, y lo alzó para que fuera visible en medio del tumulto. Llegó a buena hora, porque llegó en el momento en que el dolor y el saber habían madurado a Romain Rolland en el sentido supremo y le habían capacitado para tomar la responsabilidad europea en el instante en que el mundo necesitaba de los valientes que proclamaran contra él mismo su misión eterna: la fraternidad.

ECO EN EL TIEMPO

Fué así cómo esa vida surgió de la oscuridad. Silenciosamente agitada por las fuerzas más poderosas, aparentemente solitaria, pero unida como ninguna otra al destino peligrosamente creciente en Europa. Desde el punto de vista de su cumplimiento, todos los obstáculos, los muchos años de la lucha infructuosa y anónima, resultaron necesarios, y simbólicos cada uno de sus encuentros. Se formó como una obra de arte en un orden sabio, mezclado de voluntad y casualidad. Y sería pensar mezquinamente del destino, si se creyese que fué un mero azar que aquel desconocido se convirtiese en un poder público moral precisamente en los años en que nos hacía falta más que nunca un defensor del derecho espiritual. En ese año de 1914, se apagó la existencia privada de Romain Rolland. Su vida ya no le pertenecía, sino que pertenecía al mundo. Su biografía se convierte en historia de la época y ya no se puede separarla de su función pública. Se vió arrojado de su estudio a la obra en el mundo, y él, desconocido hasta entonces, empezó a vivir con las puertas y ventanas abiertas. Cada artículo y cada carta suyos se convertían en manifiestos, y su existencia personal adquirió la forma de un espectáculo heroico. A partir de la hora en que su idea más cara, la unidad de Europa, amenazó con destrozarse a sí misma, pasó del silencio de su retraimiento a la luz, fué elemento de la época, poder impersonal, un capítulo de la historia del espíritu europeo; y así como no es justo separar la vida de Tolstoi de su función agitadora, así tampoco puede deslindarse, en este caso, al hombre activo de su actividad. A partir de 1914, constituye Romain Rolland una unidad absoluta con su idea y su lucha. Ya no es el autor, el poeta, el artista, ni el ser particular. Es la voz de Europa en su tormento más profundo. Es la conciencia del mundo.

EMPRESA DRAMATICA

"El éxito no era su fin, su fin era la fe".— Rolland, JUAN CRISTÓBAL, tomo IV.

LA OBRA Y LA EPOCA

No se puede comprender la obra de Romain Rolland, si no se toma en cuenta la época en que nació, pues en ella creció una pasión sobre el cansancio de todo un país, una fe sobre el desengaño de un pueblo humillado. La sombra de 1870 flotaba sobre la juventud del autor, y es característico para el sentido y la grandeza de toda su obra, el que haya tendido un puente del espíritu de una guerra a la otra. Surgió de un cielo nublado, de tierra ensangrentada y llegó hasta la nueva lucha y el nuevo espíritu.

Se desarrolló en medio de la oscuridad, pues un país que perdió una guerra, es como un hombre que perdió a su Dios. El éxtasis fanático se desmoronaba y se convertía, repentinamente, en agotamiento sin sentido; un fuego que quemaba a millones, se apagaba y sólo dejaba ceniza y escoria. Era una repentina desvalorización de todos los valores. El entusiasmo perdía su sentido, la muerte su objeto, los hechos que ayer todavía eran considerados heroicos, resultaban ahora un desatino, la confianza se tornaba desengaño, la fe cinismo, una pobre ilusión. Sucumbía toda la fuerza de la comunidad, cada cual se encontraba aislado, se libraba de su responsabilidad y la echaba al prójimo, no pensando sino en ganancias, provechos y ventajas, y un cansancio infinito reemplazaba a toda elevación. Nada destruye de tal manera la fuerza moral de las masas como una derrota, y nada debilita y degrada tanto la posición espiritual de un pueblo.

Por eso Francia, después de 1870, resultó un país espiritualmente cansado y carente de dirección. Sus mejores autores no podían ayudarla. Por un tiempo tambalearon como desmayados por el golpe de los acontecimientos, luego se levantaron de pronto y prosiguieron el viejo camino de la literatura, apartándose más aún del destino de la nación. Ni siquiera la catástrofe nacional conseguía transformar a los que ya habían llegado a los cuarenta años: Zola, Flaubert, Anatole France y Maupassant. Necesitaban todas su fuerzas para mantenerse erguidos a sí mismos. Pero no eran capaces de ofrecer un apoyo a su nación, y la experiencia los hizo escépticos. Ya no tenían suficiente fe como para poder brindar a su pueblo una nueva confiana.

Los autores jóvenes, en cambio, los de veinte años, que no habían experimentado personal y conscientemente la catástrofe, que no habían visto la lucha real sino únicamente su cementerio espiritual, el alma devastada y destrozada de su pueblo, no podían conformarse con ese cansancio. Una verdadera juventud no puede vivir sin una fe, no puede respirar en el enmohecimiento moral de un mundo desahuciado. Vivir y obrar significa para ella encender confianza, aquella mística confianza enardecida que surge indestructible de cada nueva juventud, de cada generación naciente, aunque ella pase frente a las tumbas de sus padres. Para aquella generación, la derrota importaba uno de los sucesos fundamentales, el problema de existencia más grave de su arte, pues sentía que nada existía realmente si no llegaba a apoyar a esa Francia que volvía sangrienta y con el costado destrozado por la lucha, y si no llegaba a cumplir la misión consistente en devolver una nueva fe a ese pueblo escéptico y resignado. Su sentimiento virgen veía en ello un deber, y su pasión un objeto. No es casualidad que sea justamente en los pueblos vencidos donde un nuevo idealismo se abra camino entre los mejores y que sea la juventud de tales pueblos, la que no reconoz-

ca más que un fin de toda su vida: consolar a su nación y elevarla sobre la derrota.

¿Pero cómo puede consolarse a un pueblo vencido y cómo puede borrarse la derrota de su alma? El poeta debe crear una dialéctica de la derrota, debe hallar una salida para sacar al espíritu de su cansancio, una ilusión y acaso aún una mentira. El consuelo de aquellos jóvenes autores tenía doble faz. Unos señalaban el futuro y decían, masticando odio: *Esta vez hemos sido vencidos, la próxima vez venceremos.* Esos son los argumentos de los nacionalistas, y no fué casualidad que sus jefes, Maurice Barrés, Paul Claudel y Péguy hayan sido contemporáneos de Romain Rolland. Durante treinta años machacaron, con palabras y versos, sobre el orgullo ultrajado de la nación francesa, hasta que se convirtió en una arma para alcanzar al odiado enemigo en el corazón. Durante treinta años no hicieron más que recordar la derrota y la victoria futura, abriendo la vieja herida cada vez que iba a cicatrizarse, sacudiendo constantemente a la juventud cuando iba a reconciliarse. Hacían pasar de mano en mano el fanal inexorable del desquite, prontos siempre para arrojarlo al polvorín de Europa.

Pero el otro idealismo, el más silencioso y largamente ignorado de Rolland, buscaba otra fe y otra consolación para la derrota. No señalaba el futuro, sino la eternidad. No prometía una victoria futura, sino que desvalorizaba la derrota. Para esos autores, los alumnos de Tolstoi, el poder no constituía un argumento para el espíritu, ni el éxito exterior medida para el alma. Ellos no consideran victorioso al individuo, aunque sus generales conquisten cien provincias, ni lo creen vencido, aun cuando el ejército pierda mil cañones. Sólo vence el individuo cuando se libra de toda ilusión y de toda injusticia de su pueblo. Esos solitarios se esforzaban constantemente por inducir a Francia, no tanto a olvidar su derrota, como a convertirla en grandeza moral y a reconocer el valor, la semilla espiritual que había surgido en

los campos de batalla regados de sangre. *¡Bendita la derrota!*, exclama Olivier en *Juan Cristóbal*, aquel orador de la juventud francesa, en presencia de su amigo alemán. *¡Bendito el derrumbe! No lo negaremos, somos sus hijos. Con la derrota, querido Cristóbal, nos habéis convertido en una nueva unidad. El bien que nos habéis hecho sin querer, es mayor que el mal. Habéis inflamado nuestro idealismo y reavivado el fervor de nuestra ciencia y nuestra fe. A vosotros debemos el renacimiento de nuestra conciencia de raza. Imagínate los pequeños franceses nacidos en casas enlutadas, a la sombra de la derrota, alimentados con aquellos pensamientos sombríos, educados para un desquite sangriento, inevitable y quizás inútil, pues lo primero que se les hizo presente, con todo lo niños que eran, fué eso: No hay justicia en este mundo; el predominio aplasta al derecho. Tales revelaciones o aniquilan el alma de un niño, o lo impulsan a la mayor grandeza.* Y luego prosigue: *La derrota transforma la élite de un pueblo, separa todo lo puro y fuerte y lo hace más puro, más fuerte, pero al mismo tiempo empuja a los otros más rápidamente hacia la ruina. Así separa las grandes masas del pueblo de los elegidos que prosiguen su camino.*

En esa *élite* que reconciliase a Francia con el mundo, veía Rolland el futuro deber de su nación, y en resumidas cuentas, los treinta años de su labor no constituyen sino un solo esfuerzo para evitar una nueva guerra, a fin de que no se remueva el horrible contraste entre la victoria y la derrota. Deseaba que ningún pueblo obtuviese una nueva victoria por la fuerza, sino que todos la obtuviesen gracias a la unidad, gracias a la idea de la fraternidad de Europa.

Así emanaban de la misma oscura fuente de la derrota dos distintas olas de idealismo. En libros y palabras formábase una invisible lucha de la nueva generación por el alma de Francia. La realidad se decidió por Maurice Barrés. El año 1914 venció a las ideas de Romain Rolland. El decalabro no fué, pues, sólo el acontecimiento preponderante de su juventud, sino que también constituía el sentido trágico de su madurez. Pero Rolland siempre ha logrado convertir las derrotas en sus obras más grandes, y siempre ha llegado de la resignación a una nueva elevación del engaño a una confianza apasionada.

VOLUNTAD PARA LO GRANDE

Conoció pronto su misión. El protagonista de una de sus primeras obras, el girondino Hugot, en *El Triunfo de la Razón*, comunica su ferviente fe en la entusiasta exclamación: *Nuestro primer deber consiste en ser grandes y en defender la grandeza en el mundo.*

Ese deseo forma parte del secreto de toda grandeza propia. Lo que distinguió a Rolland en el comienzo y en las luchas de aquellos treinta años, de todos los demás, es que nunca había creado en el arte algo que fuese aislado, literario o casual. Su esfuerzo tendía siempre hacia la máxima medida moral, las formas eternas y lo monumental. El fresco, el cuadro de conjunto, y la totalidad épica, constituían su propósito, y sus mejores ejemplos eran los grandes genios de los siglos y no los colegas literarios. Apartaba violentamente su mirada de París y del movimiento contemporáneo que consideraba demasiado insignificante, y elegía en cambio para maestro a Tolstoi, que era el único productivo en el sentido de aquellos grandes. Los dramas reales de Shakespeare, *La guerra y la paz* de Tolstoi, la universalidad de Goethe, la plenitud de Balzac, la voluntad artística de Wagner, digna de un Prometeo, todo ese mundo heroico atraía sus anhelos creadores, y se sentía más cerca de él que de los esfuerzos de sus contemporáneos preocupados por el éxito banal.

Estudiaba sus vidas para alimentar su valor en el valor de ellos; ahondaba en sus obras para elevar las suyas propias en esa medida por encima de lo relativo y de lo común. Adquirió un fanatismo casi religioso,

por lo absoluto. Pensaba —sin compararse con ellos— en los inaccesibles, en los meteoros caídos de la eternidad sobre nuestros días; soñaba con la Sixtina, con sinfonías, con *La guerra y la paz,* pero no con la nueva *Madame Bovary* ni con las novelas de Maupassant. Lo eterno constituye su verdadero mundo, la constelación hacia la que levanta humilde y, sin embargo, apasionadamente, su voluntad creadora. De los franceses modernos, sólo Víctor Hugo y Balzac sintieron ese atractivo de lo monumental, que era desconocido entre los alemanes después de Ricardo Wagner, y entre los ingleses después de Byron.

Tal afán para lo extraordinario no pueden realizarlo el talento y la laboriosidad solos. Siempre necesitan de una fuerza moral en función de palanca para sacar un cosmos espiritual de su soporte. Y esa fuerza moral de Rolland es su valor, que no tiene parangón en toda la literatura moderna. o que su posición en la guerra demostró al mundo, su heroísmo solitario que le permitía enfrentarse, con sus puntos de vista, a toda una época, eso lo había manifestado ya, un cuarto de siglo antes, su labor realizada a la sombra y conocida únicamente por unos pocos. Un carácter displicente y conciliador no se convierte de la noche a la mañana en héroe. Como toda fuerza del alma, el valor necesita endurecerse y afirmarse en numerosas pruebas. Sus esfuerzos por lo sublime habían hecho de Rolland desde tiempo ya el autor más valiente de toda la nueva generación. No soñaba, como los colegiales, en pentalogías y odiseas, sino que las creaba solitario, con el coraje de los siglos idos, y las colocaba en medio de nuestro mundo presuroso. Aun no se representaban sus obras en los teatros, ni hubo editor que imprimiese sus libros y, sin embargo, comenzó a escribir un ciclo de dramas voluminoso como las tragedias de Shakespeare. Aún no tenía público ni nombre, y, sin embargo, dió comienzo a un monstruo de novela, a la historia de una vida, en diez tomos, eligiendo por protagonista a un alemán en medio de

una época nacionalista. Se disgustó de antemano con los teatros al acusarlos en un manifiesto, *El teatro del Pueblo,* de trivialidad y mercantilismo. Se enemistó con la crítica al destacar en su *Feria en la plaza* el ambiente de feria reinante en el periodismo del país, valiéndose de una mordacidad como no la había usado ningún francés desde *Las ilusiones perdidas* del entonces ya celebérrimo Balzac. Sin tener una existencia material asegurada, sin compañeros poderosos, sin periódico, sin editor y sin teatro, quería reformar, sólo con la voluntad y la acción, el espíritu de una generación. Nunca laboraba en consideración de un propósito cercano, sino, siempre para el futuro y con aquella fuerza religiosa de la fe en lo grande, con la que los arquitectos del medioevo elevaban sus catedrales en honor de Dios sobre las ciudades orgullosas, sin pensar que la realización de su obra pudiese sobrepasar su propia vida. Ese valor que sacaba fuerzas del elemento religioso de su naturaleza, fué su único auxilio. Y las palabras de Guillermo de Orania, que figuran al comienzo de una de sus primeras obras, *Aert: No necesito del aplauso para confiar, ni del éxito para perseverar,* fueron el verdadero lema de su vida.

AMBIENTES DE LA OBRA

Esa voluntad de grandeza, se traduce involuntariamente en las formas de la obra. Nunca o casi nunca trató Rolland en sus libros un aspecto aislado o separado, un episodio del corazón o de la historia. Sólo atraían a su fantasía creadora los aspectos esenciales, las grandés corrientes de fe en las que, repentinamente y con fuerza mística, quedan encerrados millones de pensamientos aislados y en que un país, una época o una generación se inflaman como una hoguera. Enciende su llama poética en los fanales grandes de la humanidad, ya sea en individuos geniales o en épocas geniales, Beethoven o el Renacimiento, Tolstoi o la Revolución, Miguel Angel o las Cruzadas. Para dominar tales fenó-

menos amplios y arraigados en lo demoníaco y que iluminan etapas enteras, era preciso algo más que el ímpetu juvenil y pasajero del entusiasmo de estudiante. Para hacer la verdadera imagen de tales estados espirituales, eran precisas formas amplias. No se puede trazar en breves esquemas la historia cultural de épocas animadas y heroicamente agitadas, sino que hace falta un fondo cuidadosamente preparado y una arquitectura monumental, amplios espacios para la plenitud de aspectos y, por así decir, terrazas superpuestas para el examen espiritual.

Es por eso que Rolland necesita tanto espacio para sus obras, ya que desea hacer justicia a cada época y a cada figura. Nunca ofrece un sector o sólo un aspecto accidental, sino que presenta siempre el círculo entero de los acontecimientos. No brinda episodios de la revolución, sino toda la Revolución francesa, y no la historia de la vida del músico moderno *Juan Cristóbal Kraft,* sino la historia de nuestra generación europea. No se conforma con representar la fuerza central de una época, sino que también enseña la multitud de contrafuerzas; no sólo señala el golpe, sino que también la resistencia, lo que es mayor prueba de su deseo de justicia. La amplitud es, pues, para Rolland, más una necesidad moral que artística; para ser justo en medio de la pasión y para poder dar a cada idea un orador en el parlamento de su obra, necesita escribir, como quien dice, obras para coro a muchas voces. Para representar la revolución en todas sus formas, para demostrar cómo se eleva, cómo se enturbia, cómo se desvía cada vez más hacia la política, cómo decae y cómo sucumbe finalmente, proyecta un ciclo de diez dramas; casi otros tantos para el Renacimiento; el *Juan Cristóbal* abarca tres mil páginas, y todo eso porque la subespecie, la forma media, resulta para su sentido de justicia, tan importante, en función de la pura verdad, como el tipo neto. Conoce el peligro de la tipificación. ¿Qué nos significaría el *Juan Cristóbal* si solo se enfrentase a Olivier como único

francés, si no estuviesen agrupados, alrededor de la dominante simbólica, las figuras secundarias como innumerables variantes del bien y del mal? Para ser verdaderamente objetivo, necesita llamar muchos testigos; a fin de poder pronunciar un fallo justo, necesita toda la multitud de hechos. Por eso precisa Rolland, en honor de su sentido moral de justicia para con lo grande, las formas amplias, y es lógico que el círculo que abarca todo, o sea el ciclo, constituya la forma característica de su labor.

Cada obra dentro de estos ciclos es, pese a su apariencia de unidad concluída, nada más que un sector cuyo sentido más profundo resulta de su relación con el centro, el punto de gravitación moral de la justicia, para la que todas las ideas, hechos y palabras están a igual distancia del centro de lo humano.

Durante treinta años abarcaron los ambientes de la obra de Romain Rolland a cinco de esos círculos. No siempre concluía las esferas demasiado extensas. El primero de ellos, el ciclo de dramas que debía dominar, en el espíritu de Shakespeare, el Renacimiento como unidad —a la manera de Gobineau— se deslizaba de sus manos juveniles hecho trozos. Rolland reprobó aún los dramas aislados, considerándolos inconclusos. El segundo ciclo lo constituían las *Tragedias de la Fe,* el tercero el *Teatro de la Revolución,* ambos inconclusos; pero los fragmentos ya eran de una sola y sólida pieza. El cuarto ciclo, las *Vidas de Hombres Ilustres,* proyectadas como un friso alrededor del templo de un Dios invisible, también quedó fragmentario. Sólo los diez tomos de *Juan Cristóbal* redondean el mundo de una generación, uniendo la grandeza y la justicia en la armonía soñada.

Sobre esos cinco ambientes de la obra flotaba otro más, invisible todavía, y cuyos comienzos y fines, orígenes y repeticiones, sólo fué posible reconocer con claridad más tarde. Era la formación armoniosa de una existencia múltiple en un círculo de vida elevada y uni-

versal, en el sentido de Goethe, en el que la vida y la obra, palabras y cartas, testimonios y acciones, también se convertían en obra de arte. Pero ese círculo sigue flotante y ardiente, en formación y desarrollo, y continuamos sintiendo el calor de su vida obrando en nuestro mundo terrestre.

EL CICLO DE DRAMAS DESCONOCIDOS
(1890 a 1899)

Con veinte años, apenas salido de entre los muros del seminario de París, y animado por el genio de la música y de la dramaturgia arrebatadora de Shakespeare, concebía en Italia, por primera vez, el mundo como libertad, como materia viva que llama a quien la forme. Había conocido la historia a través de documentos y sombras, y ahora la contemplaba con ojos vivos desde las estatuas y figuras, y las ciudades italianas hacían pasar delante de sus ojos entusiasmados los siglos transcurridos como en un escenario. Sólo les faltaba la palabra a esos recuerdos sublimes para que la historia fuese poesía y el pasado una tragedia formada. Aquellas primeras horas lo sobrecogieron como una embriaguez sagrada y vió a la Roma santa y a la Florencia eterna, no como historiador sino como poeta.

Su joven entusiasmo percibía ya la grandeza que anhelaba sordamente. Reconocía que estaba allá, en los días del Renacimiento, cuando aquellas catedrales crecían en medio de las luchas más sangrientas, cuando Miguel Angel y Rafael adornaban las paredes del Vaticano, cuyos Papas no eran menos poderosos que sus maestros, y cuando resurgía en una nueva Europa, junto con las estatuas antiguas, el espíritu heroico del helenismo. La voluntad conjuraba las figuras sobrehumanas, y de repente volvió a despertar en Rolland el viejo amigo de su juventud, Shakespeare. Una serie de representaciones de Ernesto Rossi, le mostró, en la escena, su fuerza dramática y ya no le atrajeron, como en la estrecha

bohardilla de Clamecy, las figuras de mujeres suaves como hadas, sino la fogosidad demoníaca de las naturalezas fuertes, la verdad penetrante del conocimiento de los hombres, el tumulto huracanado del alma. Experimentó a Shakespeare de un modo tan nuevo, tan íntimo, como cien años atrás el Goethe de más o menos la misma edad, que entonces escribía embriagado su himno para el aniversario de Shakespeare. Ese entusiasmo se transformó tumultuosamente en anhelo creador. Sintiéndose libre, escribió una serie de dramas sobre el pasado clásico con el mismo ímpetu con que los alemanes del *Sturm und Drang* esbozaban sus proyectos geniales.

Debido primero a la oposición del tiempo y luego al propio reconocimiento crítico, aquellos dramas, lanzados por el entusiasmo con fuerza volcánica, quedaron inéditos. *Orsino* (escrito en 1890 en Roma) se llamaba el primero, al que seguía el *Empédocles,* situado en el paisaje siciliano e independiente del grandioso proyecto de Hoelderlin, del que Rolland sólo supo más tarde, por medio de Malvida von Meysenbug; luego, *Gil Baglioni* (ambos escritos en 1891). El regreso a París no significó interrupción alguna, y la llama dramática atizada siguió resplandeciendo en un *Calígula* y una *Niobe* (1892), y de su viaje de bodas a la amada Italia volvió, en 1893, con un nuevo drama del Renacimiento, *El asedio de Mantua,* el único que aun hoy reconoce, pero cuyo manuscrito, desgraciadamente, se ha perdido debido a una casualidad aventurera. Sólo después su inclinación lo lleva a los temas de su patria, y fué entonces cuando creó las *Tragedias de la Fe,* el *San Luis* (1894), una *Jaenne de Pierne* (1894), que tampoco se llegó a publicar, el *Aert* (1895), con el que llegó por primera vez a la escena, y luego, en rápida sucesión, los cuatro dramas del *Teatro de la Revolución* (1896 a 1902), de los que fueron representados, *Montespan* (1900) y *Los tres amorosos* (1900).

Al comienzo de su verdadera obra hallábase, pues, el esfuerzo casi anónimo cuajado en doce dramas tan ex-

tensos como la producción dramática íntegra de un Schiller, un Kleist o un Hebbel. Los ocho primeros de esos dramas no alcanzaron siquiera la forma efímera de una representación o de la impresión. Sólo Malvida von Meysenbug, la confidente, confirma públicamente, en su *Ocaso de una idealista,* un valor artístico. Por lo demás, no llega una sola palabra al mundo viviente.

Una sola de todas estas obras fué leída una vez en un lugar clásico, por el primer actor de Francia, pero ese recuerdo es penoso. Gabriel Monod, quien hacía tiempo ya que había dejado de ser maestro de Rolland para convertirse en su amigo, entregó tres de sus obras al gran Mounet-Sully, quien experimentó por ellas un maravilloso entusiasmo. Las presentó a la Comedia Francesa y luchó desesperadamente en el comité de lectura por el desconocido, cuyo significado reconoció mejor que los literatos. Pero el *Orsino* y *Los Baglioni* fueron rechazados desconsideradamente y sólo llegó a leerse la *Niobe.* Fué aquel un momento dramático en la vida de Rolland. Por primera vez se hallaba a un paso de la gloria. Mounet-Sully mismo leyó, con su maestría sonora, la obra del desconocido a quien se permitió asistir a la lectura. Dos horas, y luego dos minutos, encerraron su destino. Pero el sino aún no quería dar su nombre al mundo. La obra fué rechazada y se hundió en el anonimato. No alcanzó siquiera la pequeña merced de la impresión.

No conocemos de aquellas primeras obras sino los títulos, e ignoramos su valor. Pero por las que les siguieron, advertimos que en aquéllas se consumió un primer fuego en una llamarada demasiado violenta, y si los primeros dramas impresos dan una sensación de madurez y unidad, es que su calma nace de los nonatos sacrificados, y su orden, del fanatismo heroico de aquellos desconocidos. Toda obra verdadera surge de la tierra oscura de creaciones reprobadas. Y como ninguna otra, florece la obra de Romain Rolland sobre tan grande renunciamiento.

LAS TRAGEDIAS DE LA FE

(*San Luis, Aert,* 1894 a 1898)

Cuando, veinte años después de su primera aparición, Romain Rolland reeditó sus olvidados dramas juveniles bajo el título de *Las tragedias de la Fe* (*1913*), recordó, en un prefacio, la oscuridad trágica de la época en que habían sido escritos. *Estábamos entonces,* dice, *mucho más lejos de nuestra meta y mucho más solitarios.* Aquellos menos robustos, pero no menos confiados hermanos de Juan Cristóbal y Olivier, tenía más dificultades para su fe y para mantener en alto su idealismo que la nueva juventud que vive en una Francia fortalecida y en una Europa más libre. Aún seguía flotando sobre el país la sombra de la derrota, y aquellos jóvenes, aquellos héroes del espíritu francés, tenían que luchar contra el demonio de la raza: la duda, y contra el destino de su nación: el cansancio de los vencidos. Fué el suyo el llamado de un tiempo miserable a una grandeza desaparecida, que no hallaba eco en los escenarios, ni resonancia en el pueblo; un grito perdido en el cielo, una profesión de fe en la vida eterna.

Ese ardor de la fe es lo que hermana los ciclos de dramas, tan distintos por su época y por sus ideas. Romain Rolland quería demostrar misteriosas corrientes de la fe, en las que el entusiasmo alcanza, con el furor del incendio de un bosque, a todo el pueblo, a la nación entera; donde una idea se transmite repentinamente de alma a alma, arrastrando a miles en el huracán de su ilusión; donde el sosiego de las almas se convierte súbitamente en tumulto heroico, donde la palabra, la fe, la idea —siempre, pues, algo invisible e inalcanzable— da alas a todo un mundo pesado y lo eleva hasta las estrellas. No importa en holocausto de qué idea se consumen esas almas, si es su objeto el santo sepulcro o el reino de Cristo, como en el caso de San Luis, o la patria, como en el caso Aert, o la libertad, como en el de los giron-

dinos. El idealismo de Rolland es un idealismo sin ideales determinados; el fin le sirve siempre de pretexto, lo esencial es para él la fe milagrosa que une a un pueblo para la cruzada al Oriente, que llama a miles a la muerte por la nación y que induce a los caudillos a entregarse, dispuestos al sacrificio, a la guillotina. *Toute la vie est dans l'essor,* según dijera Verhaeren. Sólo lo que crea el entusiasmo de la fe es bello. El hecho de que aquellos héroes no hayan alcanzado sus propósitos por haber vivido antes de su tiempo, de que Luis haya muerto sin haber visto Jerusalén, de que Aert haya huído de la esclavitud a la eterna libertad de la muerte, y de que los girondinos hayan quedado aplastados por los puños del populacho, no implica el descorazonamiento, ya que todos ellos triunfaban con el alma sobre una época mezquina. Tenían la verdadera fe, la fe que no espera realización en este mundo; fueron portaestandartes de un mismo ideal a través de distintos siglos, tanto cuando llevaban la cruz o la espada, como cuando llevaban el gorro frigio o la visera bajada. Fué el suyo un mismo entusiasmo, la pasión por lo invisible, y todos tenían un mismo enemigo: la cobardía, la pusilanimidad, la pobreza y el cansancio de épocas perezosas. En momentos antiheroicos, demostraban el eterno y omnipresente heroísmo de la voluntad pura, el triunfo del espíritu que vence sobre el tiempo y la hora por obra sólo de su confianza.

El sentido, el gran objeto de aquellos primeros dramas de Rolland, consistía en despertar en su tiempo nuevos hermanos de aquellos abatidos en su fe, de elevar el idealismo, que surge irresistible e inevitablemente en cada juventud, hacia el espíritu y no hacia la fuerza brutal. Ya contenían aquellas creaciones el secreto moral de sus trabajos futuros, el anhelo de cambiar el mundo por obra del entusiasmo. *Todo lo que exalta la vida es bueno.* Esa confesión de Olivier, es también la suya propia. Sólo el ardor crea lo viviente, sólo la fe consigue que el espíritu forme el mundo. No hay derrota que la voluntad no pueda vencer, ni tristeza a la que no se sobreponga el alma libre. El que pretende lo inalcanzable es más fuerte que el destino, y aunque perezca en lo terrenal, triunfará sobre su sino, porque en la tragedia de su heroísmo se inflama un nuevo ardor que recoge la bandera arrebatada y la lleva a través de los tiempos.

SAN LUIS
(1894)

El mito del rey Luis el beato, no es un drama sino más bien una obra sacramental, nacida del espíritu de la música, una transposición de las ideas wagnerianas de sublimar la leyenda local en la obra de arte. Originariamente pensaba Rolland darle forma musical y, en efecto, compuso una introducción que nunca publicó, al igual que todos sus ensayos musicales, pero más tarde descompuso el elemento musical en el lirismo de la palabra. Ya no queda nada del apasionamiento de las escenas shakesperianas en esa imagen suave de una vida. Es una leyenda religiosa heroica en varios cuadros, que hace recordar las palabras de Flaubert en *San Julián el hospitalario*: *Escrita tal como figura en los vitraux de la iglesia de nuestro pueblo.* Sólo usa colores tenues, los de los frescos de Puvis de Chavannes en el Panteón, que también pintó una santa francesa, Santa Genoveva, vigilando sobre París, y la tenue luz de la luna que envuelve su figura es la misma que en ese otro caso teje una aureola de bondad sobre la cabeza del más beato rey de Francia.

Parece percibirse una música a lo *Parsifal* en toda la obra, y hay algo de *Parsifal* en el mismo monarca que llega al saber no por la misericordia sino por la bondad, y quien, en su propia gloria, pronuncia las hermosas palabras: *Para comprender a los demás, sólo hace falta amar.* No tiene más que dulzura, pero tiene tanta de ella, que los más poderosos se vuelven débiles frente a él.

No tiene más que su fe, pero esa fe construye montañas de acciones; no puede ni quiere llevar a su pueblo a la victoria, pero lo lleva más allá de sí mismo, más allá de su propia gravedad, y la aventura aparentemente insensata de la cruzada lo conduce hacia la fe y con ello da a la nación entera aquella grandeza que siempre nace del sacrificio. En *San Luis,* presenta Rolland por primera vez a su tipo predilecto: El vencedor vencido. En ninguna parte alcanza su objeto, pero: *Cuanto más lo aplastan las cosas, tanto más parece dominarlas.* Y cuando, como Moisés, no alcanza à ver la tierra prometida y parece destinado a *morir vencido,* elevan sus soldados, en el momento en que él mismo exhala su postrer suspiro, sus voces de júbilo a la vista de la ciudad anhelada. Sabe que el mundo terrenal no brinda victorias en la lucha por lo irrealizable, pero es *hermoso luchar por lo imposible, cuando lo imposible es Dios.* Queda al vencido en tal lucha el máximo triunfo, el de haber levantado las almas acobardadas, el de haber despertado con su fe la confianza y haber iluminado, con su espíritu, el espíritu eterno.

Esta primera obra publicada por Rolland trasunta espíritu cristiano. Montsalvat parece tender sus pórticos rumorosos sobre un cántico beato. El pensamiento eterno de que la humanidad vence a la fuerza, la fe al mundo, la bondad al odio, representado en infinitas palabras y obras desde el cristianismo primitivo hasta el maestro de Yasnaia Poliana, reaparece en la primera obra de Rolland todavía en la forma de una leyenda religiosa. Pero más tarde demuestra de un modo más libre y franco que el poder de la fe es propio de ninguna o de todas las religiones. El mundo simbólico revestido en esa obra todavía románticamente de su propio idealismo, llega a ser nuestra hora y nuestro día, y madura el reconocimiento que de *San Luis* y de la época de las Cruzadas no hay más que un paso hasta nuestra propia alma, *cuando ésta quiere ser grande y defender la grandeza en la tierra.*

AERT
(1895)

Aert, escrito un año después de *San Luis,* es más claro en su propósito de devolver a la nación oprimida su fe y su idealismo. *San Luis* fué la leyenda heroica y un recuerdo suave de grandeza ida. *Aert* es la tragedia del vencido y el fuerte y apasionado llamado al despertar. Las mismas observaciones referentes al escenario que forman la introducción, denuncian clara y concisamente la intención: *Surgido de la degradación política y moral de los últimos años, representa, en una Holanda imaginaria, la tercera República, un pueblo deshecho por el descalabro y, lo que es peor aún, degradado. Tiene por delante una decadencia lenta, cuyo presentimiento deshace el último resto de las gastadas fuerzas.*

En tal ambiente colocó Rolland a su Aert, el joven príncipe y heredero de un gran pasado. Se trata, infructuosamente, de destrozar en el prisionero la fe en la grandeza, por medio de la inmoralidad, de la tentación, de la astucia y de la duda, pero no se consigue destruir ese único poder que sostiene todavía al débil cuerpo decadente y a la doliente alma macilenta. Un círculo hipócrita trata, por medio del lujo, de la frivolidad y de la mentira, de apartarlo de su elevada misión, que consiste en ser heredero activo de un pasado espléndido, pero él permanece imperturbable. Su maestro Troyano, un Anatole France trasladado a una época pasada, en el que todas las cualidades, la bondad, la energía, el escepticismo y la sabiduría sólo alcanzan grados mediocres, trata de convertir al joven impetuoso en un Marco Aurelio, en un ser contemplativo dispuesto a la renuncia, pero Aert contesta orgullosamente: *Respeto las ideas, pero creo que hay algo superior a ellas, la grandeza moral.* En medio de una época indiferente, lo consume su ambición de realizar una gran acción.

Pero la acción significa poder, y la lucha significa

sangre. El alma delicada desea la paz, mientras que la voluntad moral reclama el derecho. Hay en ese muchacho algo de Saint-Just y algo de Hamlet; es a la vez un fanático y un indeciso. Un pálido hermano de Olivier que ya conoce todos los valores, irradia su pasión juvenil hacia lo indefinido, pero constituye una llama pura que se consume en el verbo y en la voluntad. No llama él a la acción, la acción lo apresa a él y lo arrastra hacia la profundidad que no ofrece otra salida que la muerte. Encuentra en su degradación una última salvación de su grandeza moral: el acto que realiza para todos. Rodeado de vencedores burlones que le gritan su *demasiado tarde,* les contesta soberbio: *Pero no para ser libre,* y se desliga de esta vida.

Esta obra es romántica y demasiado problemática, y su actitud recuerda un poco otra obra de juvenil belleza de un autor surgido más tarde, *Oficiales,* de Fritz von Unruh. En este drama la desazón de la obligada inactividad y del deseo heroico oprimido, también ven primeramente sólo el objeto bélico como liberación. Como aquella obra refleja *Aert,* precisamente en su llamado, la necedad de los demás y el aire cargado de un época carente de fe. En medio del materialismo gris, en los años de los triunfos de Zola y de Mirbeau, levanta solitaria la bandera del sueño sobre un país humillado.

RENOVACION DEL TEATRO FRANCES

Lleno de fe creó el joven autor sus primeros llamados dramáticos al heroismo, recordando lo dicho por Schiller, o sea que las épocas felices pueden entregarse a la belleza pura, mientras que los tiempos de debilidad requieren el ejemplo del heroismo pasado. Había lanzado su grito, reclamando la grandeza, a su nación, mas ésta no contestó. Invariablemente convencido del sentido y de la necesidad de esa elevación, trató Rolland de explicarse las causas por las que no había sido escuchado, y las encontró, justicieramente, no en su obra, sino en la

oposición del tiempo. Tolstoi fué el primero en señalar en sus libros y en aquella maravillosa carta, la esterilidad del arte burgués, que en su forma más sensual, en el teatro, había perdido más que en parte alguna el contacto con las fuerzas éticas y estéticas de la vida. Un grupo de escribas constantes e industriosos, se había apoderado de los teatros de París, y los problemas que presentaba eran variaciones sobre el adulterio, pequeños conflictos eróticos, pero nunca cuestiones de ética ampliamente humana. El público de los teatros, mal aconsejado por los diarios y confirmado en su indolencia del alma, no quería reconfortarse, sino que deseaba descansar, alegrarse y divertirse. El teatro era todo menos una institución moral según habían reclamado Schiller y d'Alembert. No llegaba de ese arte juguetón un solo hálito de pasión hasta la profundidad del pueblo. Un abismo infinito separaba a ese entretenimiento ingeniosamente sensual de las fuerzas creadoras y receptivas de la nación.

Enseñado por Tolstoi y acompañado por jóvenes amigos entusiastas, comprendió Rolland el peligro moral de tal situación, y reconoció también que todo arte dramático que se aparte del núcleo sagrado de una nación, del pueblo, resulta a fin de cuentas fútil y pernicioso. Inconscientemente, proclamó ya en *Aert* lo que más tarde estableció en forma programática, o sea que no hay como en el pueblo donde encontrar interés por los problemas verdaderamente heroicos. En su drama, es el sencillo obrero Claés el único de cuantos rodean al príncipe cautivo que no se conforma cobardemente, y cuyo corazón se consume de vergüenza por su patria. En las otras formas del arte ya se habían introducido las enormes fuerzas de la profundidad del pueblo, Zola y los naturalistas habían hecho suya la belleza trágica del proletariado, Millet y Meunier elevaban al hombre proletario a la dignidad de la obra de arte pictórica, el socialismo descargaba el poder religioso de la conciencia colectiva; sólo el teatro, la forma del arte que más direc-

tamente influye sobre el hombre sencillo, se aisló en la burguesía y se opuso a las enormes posibilidades de la renovación de su sangre. Pecaba sin tregua de incesto espiritual y de problemas sexuales, y se olvidó del pensamiento social, el más elemental del tiempo nuevo, preocupado en sus pequeños juguetes eróticos, y corría el peligro de secarse, porque sus raíces ya no se ahondaban en el eterno terreno de la nación. Y Rolland reconoció que sólo por el pueblo podía recobrarse el arte dramático de su anemia, y que el afeminado teatro francés sólo podía vigorizarse por el contacto viviente con la masa, con el pueblo. *Sólo la savia popular puede devolverle la vida y la salud.* El teatro que quiera ser nacional no puede ser el producto del lujo de un grupo restringido, debe convertirse en sustento moral de la multitud e influir, en forma productiva, sobre la fertilidad del alma popular.

Darle al pueblo tal teatro, fué el propósito de la obra de los próximos años. Unos cuantos jóvenes sin relaciones, sin autoridad, fuertes nada más que por el entusiasmo y la sinceridad de su juventud, trataron, en medio de la indiferencia formidable de la ciudad y contra la adversidad secreta de la prensa, de realizar tan grande idea. En su *Revue Dramatique* publicaban manifiestos, buscaban actores, escenarios y cooperadores, escribían obras, reunían comités, redactaban memoriales dirigidos a los ministros, y con todo el idealismo fanático de los que no tienen perspectivas, trabajaban esos pocos espíritus sin que el mundo sospechase de sus esfuerzos, y trataban de vencer el contraste profundo entre el teatro burgués y la nación. Rolland fué jefe de ese movimiento. Su manifiesto *El teatro del pueblo,* y su *Teatro de la Revolución* constituyen un monumento imperecedero de aquel esfuerzo que terminó en un fracaso inmediato, pero que se convirtió, como todos sus fracasos, en un triunfo moral desde el punto de vista humano y artístico.

LLAMADO AL PUEBLO

Ha concluído el tiempo viejo, comienza una era nueva. Con esas palabras de Schiller inició Rolland, en el año 1900, su llamado, en la *Revue Dramatique*. Ese llamado se dirigía tanto a los autores como al pueblo, a fin de que formasen una nueva unidad: el teatro del pueblo. Pretendía que el teatro y sus obras perteneciesen enteramente al pueblo, y que no cambiase el pueblo, cuyas fuerzas son eternas e irrevocables, sino el arte. La conexión debía realizarse en la profundidad creadora, y no debía derivar de un contacto casual sino de una mutua penetración y de una fecunda inventiva. El pueblo necesita su propio teatro, su propio arte, y debe constituir él mismo la última piedra de toque, en el sentido de Tolstoi. La fuerza grande, mística y eternamente religiosa de su pasión debe elevarse y convertirse en una fuerza afirmativa y confirmativa y por ella debe sanar el arte que ha perdido sus fuerzas y su sangre en la burguesía.

A ese fin era necesario que el pueblo no fuese sólo público ocasional, fugaz y frívolamente favorecido por gentiles empresarios y artistas. No bastaban las funciones populares de los grandes teatros que desde el consabido decreto de Napoleón constituían una costumbre de París. Rolland consideraba inútiles aquellos ensayos, en los que la Comedia Francesa se dignaba, de vez en cuando, representar ante los obreros las obras patéticas de los autores cortesanos como Corneille o Racine. El pueblo no deseaba caviar, sino un manjar sano y provechoso. Para saciar su idealismo indestructible necesita un arte propio, una casa propia y, sobre todo, obras propias que estén de acuerdo con su sentir y su mentalidad. No debe sentirse como huésped y tolerado en un mundo de ideas extrañas, sino que ha de reconocerse en ese arte a sí mismo y a su propia fuerza.

Consideraba Rolland un poco más acertados los en-

sayos, como por ejemplo el de Maurice Pottecher, que en Bussang representaba con su *teatro del pueblo,* delante de un público reducido, obras fáciles de comprender. Pero esos ensayos sólo alcanzaban a un reducido círculo, y permanecía aún abierto el abismo entre el teatro y la verdadera población de la ciudad de tres millones de habitantes, ya que las veinte o treinta funciones populares apenas favorecían a una insignificante parte de la población, de modo que no podían constituir una conexión espiritual, ni una elevación moral. El arte quedaba sin influencia perdurable sobre la masa y la masa sin influencia sobre el arte dramático, que seguía estéril y ajeno al pueblo en una época en que Zola, Charles Louis Philippe y Maupassant hacía tiempo ya que se habían fecundado en el idealismo proletario.

¡Un teatro propio, pues, para el pueblo! Surgió entonces el problema: ¿Y qué podía ofrecerse al pueblo en ésa, su propia casa? Rolland ojeó rápidamente la literatura universal. Pero llegó a una conclusión desconcertante. ¿Qué significaba para el obrero el teatro clásico francés? Le eran ajenos Corneille y Racine con su *pathos* medido, y apenas le eran y le son accesibles las delicadezas de Moliére. La tragedia clásica de la antigua Grecia le aburriría, mientras que le repugnaría el romántico Hugo con su sano instinto de la realidad. Shakespeare, el más humano de todos, le resultaría más propio, pero habría menester adaptar primero sus obras y con ello falsearlas. Schiller, con sus *Bandoleros* y su *Guillermo Tell,* era de quien habría que esperar el mayor entusiasmo debido a su idealismo avasallador, pero lo mismo que *El príncipe de Homburg,* de Kleist, resultaría un poco ajeno, en el sentido nacional, al trabajador de París. *El Poder de las Tinieblas,* de Tolstoi, y *Los Tejedores,* de Hauptmann, tendrían la ventaja de la comprensibilidad, pero en este caso habría algún exceso de elemento deprimente en el objeto de las obras que, siendo muy propias de conmover a la conciencia de los culpables, sólo crearían en el pueblo una sensación de opresión en vez de brindarle alivio. Anzengruber, el verdadero autor popular, se había restringido demasiado a lo vienés, y Wagner, cuyos *Maestros Cantores* consideraba Rolland como la obra cumbre del arte grande y accesible a todos, no era representable sin el acompañamiento musical.

Mirando al pasado, no encontró Rolland, pues, contestación a su anhelante pregunta. Pero no se amilanó y volvió a sacar fuerzas del desengaño. Si el pueblo no tiene obras dramáticas para su teatro, entonces es deber, sagrado deber, crearlas para la generación nueva. Y con un llamado jubiloso terminó el manifiesto: *Todo está por decir. Todo está por hacer. ¡Manos a la obra!* En el principio era la acción.

EL PROGRAMA

¿Qué obras reclamaba el pueblo? Obras *buenas* en el sentido en que Tolstoi hablaba de libros *buenos,* dramas accesibles a todos y, sin embargo, no fútiles, que despierten el espíritu de la confianza sin falsearlo y que apelen a los fuertes instintos ideales de la masa y no a su sensualidad y a su deseo de entretenimiento. Obras que no se ocupen de pequeños conflictos, sino que enseñen el espíritu de las fiestas antiguas, el hombre en la lucha con la adversidad, con el sino heroico. *¡Fuera con las psicologías complicadas, con la burla fina, con el simbolismo puro, con el arte de salón y de alcoba!* El pueblo reclama un arte monumental. Por mucho que se quiera a la verdad, no debe entregársele al naturalismo, pues al demostrarle su propia miseria, el arte no despertará entusiasmo sino ira, y en vez de avivar una sagrada fuerza del alma, avivará una fuerza del alma brutal. Para que al día siguiente el pueblo vuelva a su trabajo más alegre, más confortado y confiado, necesita de un tónico, y aquellos espectáculos deben ser, por lo mismo, una fuente de energía y han de cumplir al mismo tiempo la misión de agudizar la inteligencia. Si bien deben

mostrar al pueblo su imagen, no tienen que evocar el ronco ambiente proletario de las estrechas pocilgas, sino los puntos culminantes del pasado. El teatro del pueblo ha de ser histórico, según dedujo Rolland valiéndose, algunas veces, de ideas de Schiller. El pueblo no sólo debe aprender a verse, sino también a admirarse en su propio pasado. La pasión por lo grande —el motivo fundamental de Rolland—, eso es lo que debe despertarse en él. Debe volver a conocer, a través de sus penas, la alegre conformidad consigo mismo. En forma magistral sublimó entonces el historiador-poeta el sentido de la historia convirtiéndolo en himno. Las fuerzas del pasado son sagradas a causa del poder espiritual que está latente en todo movimiento grande. *Hay algo de ofensivo para la razón en el hecho de que la anécdota, lo accidental, los granitos de polvo de la historia ocupen tan desmesurado lugar, en perjuicio del alma viviente. Hay que despertar la fuerza del pasado y endurecer la voluntad de la acción. La generación de hoy tiene que conocer la grandeza de sus padres y antepasados. La historia está en condiciones de enseñar cómo cada cual puede sobreponerse a sí mismo y leer en el alma del prójimo. Uno se encuentra a sí mismo en el pasado, en una mezcla de caracteres iguales y de rasgos distintos, con las faltas y con los vicios que se pueden evitar. Pero precisamente por demostrar lo susceptible de cambio brinda la historia la oportunidad para reconocer mejor lo duradero.*

¿Qué es lo que los dramaturgos franceses han salvado hasta ahora del pasado para el pueblo?, sigue inquiriendo Rolland. La figura burlesca de Cirano, la perfumada del duque de Reichstadt y la inventada de *Madame Sans Gêne. Todo está por hacer, todo está por decir. Todo es tierra virgen aún para el arte.* La epopeya nacional es una novedad absoluta para Francia. *Los dramaturgos han desatendido el drama del pueblo francés que, después de Roma, quizás es el más heroico del mundo. En sus reyes latía el corazón de Europa, lo mismo que en sus pensadores y en sus revolucionarios. Si grande era ese pueblo en todas las materias del espíritu, más grande aún fué principalmente en su acción. El hecho era su creación suprema, su poesía, su teatro, su epopeya. Realizaba los sueños de otros. No escribió ninguna odisea, pero vivía una decena de ellas. Sus héroes eran más sublimes que sus poetas. Ningún Shakespeare ha escrito sobre sus actos, pero Dantón ha vivido a Shakespeare en el cadalso. La existencia de Francia ha alcanzado las cimas supremas de la suerte y las profundidades máximas de la desgracia. Es una maravillosa comedia humana, una suma de dramas, y cada una de sus épocas es otro poema. Hay que despertar ese pasado y crear el drama histórico de Francia para su pueblo. El espíritu que se eleva sobre los siglos se eleva por los siglos. Para engendrar almas fuertes, las nutrimos con las fuerzas del mundo.*

El mundo —prosigue Rolland, y de repente se vuelca el himno francés en el himno europeo—, *porque la nación es demasiado poco.* Ciento veinte años antes decía Schiller: *Escribo como ciudadano del mundo. Tempranamente, ya troqué mi patria por la humanidad.* Y la palabra de Goethe: *La literatura nacional ya no significa gran cosa, pues ha llegado la época de la literatura universal,* entusiasmó a Rolland y le hizo exclamar: *Realicemos su profecía, guiemos a los franceses hacia la historia nacional como fuente del arte nacional, pero cuidémonos de excluir la leyenda histórica de las demás naciones. Sea nuestro primer deber valorizar los tesoros que heredamos, pero ello no debe ser óbice para que tengan un lugar en nuestro teatro también las acciones grandes de todas las razas. Si Cloots y Thomas Paine han sido nombrados miembros de la Convención, bien pueden ser héroes nuestros también los grandes del mundo, como Schiller, Klopstock, Wáshington, Priestley, Bentham, Pestalozzi o Kosciusko. ¡Elevemos en París la epopeya del pueblo europeo!*

Así se convirtió el manifiesto de Rolland en un pri-

mer llamado a Europa, pasando mucho más allá del ambiente teatral, grande, solitario y desoído. Aunque los hechos no respondían, la profesión de fe quedó creada indestructible e imperecederamente. Por primera vez hablaba Romain Rolland a su época.

EL CREADOR

Quedó planteado el problema. ¿Quién lo resolvería? Rolland contestó con los hechos. Había que crear una epopeya del pueblo francés, y él no titubeaba en construir esa obra en medio del silencio y de la indiferencia de la metrópoli. Como siempre, lo animaba un ímpetu más moral que artístico, y como siempre se sentía responsable por la nación. Y sólo tal idealismo heroico y productivo, y no el meramente teórico, puede dar vida al idealismo.

Fué fácil encontrar el tema. Rolland buscaba la misión donde la habían exigido los padres y antepasados, en el momento supremo del pueblo francés, en la Revolución. El 2 de Floreal de 1794 invitó el *Comité de Beneficencia* a los autores a que *glorificasen los hechos principales de la Revolución Francesa, a que escribiesen dramas republicanos y a que señalasen a la historia su carácter sublime, tal cual corresponde a un gran pueblo que conquistó su libertad contra el ataque de todas las tiranías de Europa*. El 1º de Mesidor reclamó del joven poeta, que *abarcase valientemente toda la grandeza de la misión y que evitase los caminos fáciles y muy hollados de la mediocridad*. Los que firmaron aquellos decretos: Dantón, Robespierre, Carnot y Couthon, se habían convertido entretanto en figuras nacionales, en monumentos, en héroes, y creaban leyendas. Donde la proximidad había puesto vallas a la animación poética, hay ahora lugar para la fantasía que está a suficiente distancia de la historia, para convertirla en tragedia. De aquellos documentos llegó el llamado al poeta e historiador Rolland, pero además repercutía en la propia sangre heredada. Un abuelo del padre de Rolland, Bonyard, había participado como *apóstol de la libertad* en las luchas, y su diario relata la toma de la Bastilla; otro pariente fué muerto a cuchilladas medio siglo después, en Clamesy, con motivo de un levantamiento contra el golpe de Estado. El revolucionario fanático tiene, pues, antepasados en el alma lo mismo que el hombre religioso. Un siglo después de 1792, en la embriaguez del recuerdo, creó de nuevo las grandes figuras de aquel pasado con su puro entusiasmo poético. Aún no se había formado el teatro al que iba a dar la odisea francesa, aún no confiaba nadie en él en el mundo de las letras, aún faltaban los actores, los directores y los espectadores. No existía nada más que su fe y su voluntad. Y con sólo esa fe inició Rolland su obra: *El teatro de la revolución*.

LA TRAGEDIA DE LA REVOLUCION
(1896 hasta 1902)

Rolland pensaba realizar esa odisea del pueblo francés para el futuro teatro del pueblo como una decalogía, como una serie de diez dramas interdependientes desde el punto de vista cronológico, más o menos en el sentido de los dramas reales de Shakespeare.

Yo quería, afirmó en un prefacio publicado más tarde, *demostrar en el conjunto de la obra una convulsión de la naturaleza, un temporal social desde el momento en que las primeras olas se levantan desde el fondo del océano, hasta aquel otro en que parecen retornar y en que la calma cubre de nuevo el mar eterno*. Ningún agregado, ningún accesorio anecdótico y juguetón debía disminuir el ritmo formidable de lo elemental. *Mi propósito principal consistía en limpiar los hechos indiscutibles de toda intriga romántica que pudiera recargarlos y disminuirlos. Quería enfocar en primer término aquellos grandes intereses políticos y sociales por los que la humanidad lucha desde hace un siglo.* Si hubo algo del espíritu de Schiller en esas ideas, es porque Rolland pen-

saba acaso en un *Don Carlos* sin los episodios en que interviene la Eboli, o en un *Wallenstein,* sin las sentimentalidades de Tecla. Sólo quería demostrar a un pueblo la grandeza de la historia, pero no las anécdotas de sus héroes.

Rolland había concebido la obra gigantesca como un ciclo, desde el punto de vista dramático, y como una sinfonía, desde el punto de vista musical, es decir, pues, como una *Heroica.* Una pastorela debía formar el preludio. Una obra al estilo de las *Fêtes Galantes.* Trianon, la despreocupación del *ancien régime,* damas empolvadas y con lunares postizos, caballeros líricos, retozones y parlanchines. No advierten la tormenta que se avecina. Una vez más sonríe el tiempo galante, y una vez más brilla el sol del rey en su ocaso sobre la hojarasca dorada de los jardines de Versalles.

El *14 de Julio es,* a continuación, el verdadero comienzo, el fanal. La ola se levanta rápidamente. *Dantón* constituye la crisis decisiva. Pero en la victoria comienza la derrota moral, la lucha fratricida. Un *Robespierre* debía iniciar la decadencia, mientras que el *Triunfo de la Razón* demuestra la descomposición de la revolución en la provincia, y *Los Lobos* su descomposición en los ejércitos. Rolland pensaba intercalar entre los dramas heroicos un drama amoroso y presentar en el mismo el destino de Louvet, el girondino, que para visitar a la amada en París dejó su escondite en la Gascuña, salvándose así de la catástrofe en la que todos sus camaradas resultaron ajusticiados o despedazados, en su fuga, por los *lobos.* Marat, Saint-Just, Adán Lux, que sólo aparecen en forma episódica en los dramas realizados, debían ocupar papeles de mayor importancia en otras creaciones y seguramente el autor pensaba también hacer surgir la figura de Bonaparte sobre la revolución moribunda.

Así como el prefacio debía tener un carácter lírico musical, así había de terminar esa obra sinfónica en un pequeño epílogo. Ese debía transcurrir en el destierro, en Suiza, cerca de Solothurn, donde se encontraban los

náufragos de Francia al terminar la gran tormenta, y donde realistas, regicidas, girondinos, y los hermanos enemistados, juntaban sus recuerdos y un breve episodio amoroso de sus hijos, debía convertir en idilio al huracán universal que había convulsionado a Europa. Sólo se realizaron algunos fragmentos de ese drama grandioso en cuatro dramas: *El 14 de Julio, Dantón, Los Lobos* y el *Triunfo de la Razón.* Luego renunció Romain Rolland a proseguir la obra a la que habían quedado extraños tanto el pueblo como el mundo de las letras y del teatro.

Durante más de una década, estas tragedias yacieron olvidadas, pero quizás ahora la inclinación naciente de la época despierte en Rolland el deseo de terminar lo que había iniciado con tanta grandeza, y que se reconoce en el cuadro profético de una convulsión universal.

EL 14 DE JULIO

En los cuatro primeros dramas de la revolución —por orden cronológico de su aparición— esta convulsión aparece todavía como algo elemental. No la ha formado una idea consciente, ni la han dirigido unos conductores. La tremenda tensión de un pueblo se descarga de repente en un relámpago que se desprende ciegamente de la atmósfera pesada. Cae sobre la Bastilla, y su incendio ilumina el alma de toda la nación. Esta obra no tiene protagonista. La masa constituye el héroe. *Los individuos desaparecen en el océano del pueblo,* dice Rolland en el prefacio. *Para representar un temporal, no hace falta dibujar cada ola, sólo es menester pintar el mar embravecido. La precisión meticulosa del detalle tiene menos importancia que la verdad apasionada del conjunto... El autor buscaba más la verdad moral que la verdad anecdótica.* En efecto, todo en esta obra es movimiento, y las figuras aisladas pasan vertiginosamente como en el cine. El asalto de la Bastilla no se efectúa a consecuencia de un acto consciente, por obra de razo-

namiento, sino en un éxtasis, en un movimiento de embriaguez.

Por eso, el *14 de Julio* no es un drama, ni quiere serlo en definitiva. El propósito consciente e inconsciente de Rolland fué el de crear una fiesta popular como las que había reclamado la convención, una fiesta con música y baile, un *epinikion,* y su obra estaba destinada menos al escenario con bambalinas que al teatro al aire libre y, construída en forma de sinfonía, terminaba en coros de júbilo para cuya composición el autor había establecido exigencias concretas. *La música debe ser, como quien dice, el fondo del fresco. Debe aclarar el sentido heroico de esta fiesta y llenar las pausas, que una cantidad de figurantes no puede disimular nunca del todo, ya que, a pesar de su ruido, indefectiblemente destroza la ilusión de la realidad. Esta música debería inspirarse en la de Beethoven, que refleja con más fuerza que cualquier otra el entusiasmo de la revolución. Debería surgir, sobre todo, de una fe apasionada. Nadie creará en ese sentido algo verdaderamente grande si en él no vive el alma del pueblo y la candente pasión que aquí se presenta.*

Lo que Rolland buscaba en esa obra era el éxtasis. No la excitación dramática sino, al contrario, el triunfo sobre el teatro, la unidad absoluta del pueblo con su retrato. Cuando en la última escena los actores se dirigen al público y los conquistadores de la Bastilla llaman a los espectadores a la eterna victoria sobre la opresión y a la fraternidad, esa idea no debe resonar en ellos sino que ha de salir instintivamente de su propio corazón. El grito *¡tous frères!* —¡seamos todos hermanos!— debe convertirse en coro doble de actores y espectadores que, llevados por la sagrada ola de la corriente de la fe, han de formar parte de aquella marea de júbilo. La chispa debe saltar del propio pasado a los corazones de hoy, la embriaguez debe enardecerlos y convertirlos en llamarada viva. Sabiendo que la palabra sola no alcanza tal efecto, Rolland exigía el agregado de la música por

su más alta magia y por ser ella la diosa imperecedera del éxtasis puro.

No le fué dada aquella soñada multitud y aún el músico que cumpliera aproximadamente sus exigencias, Doyen, sólo aparecería veinte años después. La representación en el teatro Gémier transcurrió, por lo mismo, el 21 de marzo de 1902, como un llamado sin eco. Nunca llegó al pueblo al que había sido dirigido con tanto fervor. Sin eco, casi miserablemente silencioso, se perdió ese himno a la alegría en el tumulto de las máquinas de la metrópoli que había olvidado que eran sus padres quienes realizaban esos actos y que era un hermano de su humanidad quien los recordaba.

DANTON
(1900)

En *Dantón* se presenta un momento culminante de la Revolución: la divisoria de las vertientes del ascenso y el descenso. Lo que la masa había creado como fuerza elemental, lo aprovechaban luego algunos individuos, los directores, sometiéndolo ambiciosamente a sus ideas. Todo movimiento espiritual, y en particular cada revolución y reforma, conoce ese momento trágico de la victoria, en que el poder cae en manos de unos hombres, en que la unidad moral se deshace en ambición política, y en que la masa, que en un pasajero entusiasmo ha realizado su libertad, vuelve a depender inconscientemente de los directores de esa libertad y de los intereses particulares de sus demagogos. Es el momento inevitable del éxito exterior de un movimiento espiritual, en el que los más notables se apartan desengañados y en que triunfan los ambiciosos y desconsiderados, mientras que los idealistas se hacen silenciosamente a un lado. Rolland había visto algo parecido, reflejado en lo humano, durante los días del asunto Dreyfus. Como en esa oportunidad había estado con los vencidos en la realidad, así estaba también con los vencidos en su obra literaria, con

aquéllos para quienes la idea significa todo, y el éxito, nada. Sabía Rolland que la fuerza de una idea reside siempre en su incumplimiento.

Ya no es *Dantón,* pues, el drama de la revolución sino el de los grandes revolucionarios. La fuerza mística se cristaliza en caracteres humanos. La unidad se convierte en disputa; ya comienza en la embriaguez de la victoria, en la pesada atmósfera del hálito cargado de sangre, la nueva lucha de los pretorianos por el imperio conquistado. Lucha de ideas, lucha de personalidades, lucha de temperamentos y de origen. Desde que la *dura necesitas,* el peligro, deja de unir a los compañeros, reconocen ellos su heterogeneidad. La revolución entra en su estado de crisis en el mismo segundo del triunfo. Están vencidos los ejércitos enemigos y anulados los realistas y los girondinos, y entonces se alza en la Convención un frente contra otro. Los caracteres están diseñados magníficamente. Dantón, el gigante bueno pletórico de sangre, cálido, humano, un huracán en su apasionamiento, pero no anhelante de lucha. Se había imaginado la revolución como una gran alegría de la humanidad, y la ve ahora como una nueva tiranía. Le repugna la sangre y detesta la carnicería de la guillotina como Cristo habría detestado la Inquisición. La gente le asquea. *Je suis soûl des hommes. Je les vomis — Estoy harto de los hombres. Yo los vomito.* Anhela la naturaleza, una vida natural y sin razón. Junto con el peligro ha terminado su pasión. Ama a las mujeres, al pueblo y a la suerte, y se siente feliz al saberse amado. Ha hecho la revolución de acuerdo a su temperamento, por fuerza de su anhelo humano de justicia y libertad. El pueblo le quiere por lo mismo, como se quiere a la atmósfera: siente que en él obra el mismo instinto que lo indujo a tomar la Bastilla, la misma despreocupación y la misma savia. Robespierre le es extraño a este pueblo, su estilo es demasiado frío, tiene demasiado tono de abogado, pero su fanatismo dogmático y su ambición, que en el fondo no carecía de cierta nobleza, se convierte en fuerza productiva que empuja hacia adelante, mientras que la alegría de vivir de Dantón ya empieza a descansar. En tanto éste advierte cada día más el asco de la política, se incrusta la pasión fría y concentrada de Robespierre más y más en el centro del poder. Al igual que su amigo Saint-Just, el fanático de la virtud, el cruel apóstol de la justicia, el obstinado romano o calvinista, no ve más que la teoría, las leyes, los dogmas de la nueva religión, pero ya no a los hombres. No desea, en el sentido de Dantón, una humanidad libre y feliz, sino una humanidad virtuosa en el concepto estrecho de sus ideas. Y el choque entre Dantón y Robespierre en la máxima cumbre de la victoria es, en el fondo, el choque entre la Libertad y la Ley, entre la vida palpitante y el concepto inflexible. Dantón cae porque es demasiado despreocupado y su defensa es demasiado humana, pero siente cómo arrastra al contrario hacia un mismo abismo.

En esta tragedia llegó Rolland a ser dramaturgo completo. Se derrite el lirismo y se deshace el *pathos* en el fuego de los acontecimientos. El conflicto surge del despliegue de energía humana y del debate de pareceres y personalidades. La masa, que era protagonista del *14 de Julio,* queda desgradada, en esa nueva fase de la revolución, al papel de espectador. Ya no es el instinto heroico del pueblo sino el espíritu dominante y precario de los intelectuales que señorea sobre la hora. Así como Rolland demostraba en *14 de Julio* a su nación la grandeza de la fuerza, así describe en esta otra obra el peligro de la rápida pasividad, el eterno peligro de toda victoria. En este sentido, también el *Dantón* es un llamado a la acción, un extracto de energía. Así lo interpretó Jaurés, quien —semejante a Dantón por el ímpetu de su verbo— prologó esa obra, el 20 de diciembre de 1900, en el *Teatro Cívico,* con motivo de una representación organizada por el *Cercle des Ecoliers* a favor de los obreros, con un discurso que al día siguiente ya había caído en el olvido, como todos los ensayos de Rolland y como todas sus primeras obras.

EL TRIUNFO DE LA RAZON
(1899)

El Triunfo de la Razón no es más que parte de un enorme fresco. Pero vive del problema central del ideario de Rolland. En esta obra queda desplegada por primera vez la dialéctica de la derrota, aquella ferviente profesión por los vencidos, aquella conversión de la derrota real en triunfo espiritual que constituye la medula de sus sensaciones morales. Vencidos los girondinos, éstos se defienden en una fortaleza contra los *sans culottes*. Los realistas y los ingleses tratan de salvarlos. La revolución ha destrozado su ideal de la libertad del espíritu y de la patria, y sus enemigos son franceses. Pero también son enemigos suyos los realistas, y los ingleses enemigos de la patria. Queda planteado el problema de la conciencia en una forma terminante: o traicionar a la idea o traicionar a la patria. Ser ciudadano del espíritu o ser ciudadano de la patria, ser fiel a sí mismo o ser fiel a la nación; la decisión es cruenta. Van a morir porque saben que su ideal es inmortal y que toda libertad de un pueblo no es sino el reflejo de aquella libertad íntima a la que no puede vencer enemigo alguno.

Por primera vez proclámase aquí la adversidad contra la victoria. Faber dice con orgullo: *Hemos salvado nuestra fe ante el envilecimiento de la victoria, cuya primera víctima es el vencedor. De nuestra derrota, aquélla surgirá más madura y más sagrada.* Y Lux, el revolucionario alemán, anuncia el evangelio de la libertad interior: *Toda victoria es mala y toda derrota es buena, con tal que mane de la libre voluntad;* Hugot, a su vez, declara. *Yo llevo ventaja a mi victoria, y ésta es mi victoria.* Los nobles que sucumben, saben que están solos, no cuentan con el éxito, desesperan de la multitud y comprenden que el pueblo nunca puede entender la libertad en el sentido más elevado y desconoce a los mejores. *Toda élite intranquiliza al pueblo, porque es portadora de la luz. ¡Qué la luz la abrace!* Sólo la idea es finalmente su patria, sólo la libertad su esfera, y el porvenir su mundo. Han salvado la patria de los déspotas y ahora tienen que volver a defenderla contra la canallada, contra el deseo de dominar y de venganza del populacho, que tan poco aprecia la libertad. Los nacionalistas intransigentes que exigen todo de un hombre por la patria: la convicción, la libertad y la razón, los monómanos de la idea de la patria, están representados intencionalmente en una figura plebeya, por el *sans culotte* Haubourdin, que no conoce más que traidores o patriotas, y quien desgarra el mundo con su fe y su crimen. La fuerza y esa unilateralidad brutal es en verdad victoriosa, pero esa fuerza que salva a un pueblo de un mundo de enemigos es simultáneamente aquella que destroza su flor más delicada.

Comienza en esa obra un himno al hombre libre, al héroe de la conciencia, que es el único al que Rolland reconoce como héroe. Lo que en *Aert* estaba señalado como tema, adquirió en esta obra forma espiritual. Y Adán Lux, que de Maguncia había huído a Francia, llevado por un fervor sagrado, para vivir en ella por la libertad, y a quien la libertad condujo a la guillotina, ese primer mártir de su idealismo, fué el primer mensajero del país de *Juan Cristóbal*. Comenzaba la lucha del hombre libre por su eterna patria más allá de la patria local, aquella lucha en que el vencido resulta siempre vencedor y el solitario siempre el más fuerte.

LOS LOBOS
(1898)

En *El Triunfo de la Razón* se colocó al hombre de conciencia ante la alternativa: patria o libertad. Los intereses de la nación o los intereses supernacionales del espíritu. *Los Lobos* constituye una variante del dilema que en esta obra se llama: la patria o la justicia.

Ya se aludió a este problema en *Dantón*. Robespie-

rre resuelve, juntamente con los suyos, el ajusticiamiento de Dantón y exige que sea detenido y condenado inmediatamente. Saint-Just, enemigo acérrimo de Dantón, no se opone a la acusación, pero reclama que se mantenga dentro de las leyes. Pero Robespierre sabe que un titubeo significaría la victoria de Dantón y reclama que se desatienda la ley. Considera a la patria superior a la ley. *¿Vencer a toda costa?* grita el uno, y el otro responde: *No importa si se condena a un individuo de acuerdo a la ley o no, cuando se trata de salvar a la patria,* y Saint-Just se somete a ese argumento y sacrifica el honor a la necesidad y la ley a la patria.

En *Los Lobos* queda formulado el reverso de la tragedia: Un hombre que antes de sacrificar la ley prefiere sacrificarse a sí mismo, y que comparte la opinión de Faber en *El Triunfo de la Razón* de que *una sola injusticia hace injusto al mundo,* un hombre que considera como Hugot, el otro héroe del *Triunfo de la Razón,* que es indiferente *si vence o queda vencida la justicia,* pero que no admite que ella se resigne. Teulier, el sabio, tiene la seguridad de que su enemigo D' Oyron ha sido culpado injustamente de traición, lo defiende aun cuando sabe que no puede salvarlo y que se destroza a sí mismo, contra el furor de la soldadesca revolucionaria, que no reconoce otro argumento que la victoria. *Fiat justitia, pereat mundus,* es el viejo lema que hace suyo, pese a todos los peligros que encierra. Prefiere traicionar la vida a no traicionar el espíritu. *Cada alma que haya visto una vez la verdad y trate de negarla, se suicida.* Pero los demás son más fuertes y les acompaña el éxito de las armas. *Que se enlode mi nombre, con tal que la patria se salve,* le contesta Quesnel. El patriotismo, la fe de las masas, triunfa sobre el heroísmo de la conciencia y sobre la fe en la justicia invisible.

La tragedia de un conflicto eterno que se presenta casi necesariamente en tiempos de guerra y de peligro de la patria al individuo aislado en su doble carácter de ente moral libre y de ciudadano obediente, fué escrita a

consecuencia de un acontecimiento contemporáneo. En *Los Lobos* representa Rolland, en transposición magistral, el problema del asunto Dreyfus, que significaba para cada cual la necesidad de decidirse por lo que consideraba más importante: la justicia o la causa nacional. El judío Dreyfus aparece en la tragedia de la revolución como aristócrata, miembro de una clase social odiada y sospechada. Teulier, su defensor Piccard, sus enemigos del estado mayor francés, que prefieren eternizar la injusticia cometida antes de permitir que se enlode el honor y la confianza del ejército, todo el acontecimiento que conmovía a Francia, desde el despacho del presidente de la República hasta la última bohardilla de obrero, quedó encerrado con esa tragedia militar en un símbolo estrecho pero magníficamente ilustrativo, y el estreno de la obra en el teatro de l' Oeuvre, el 18 de mayo, resultó irresistiblemente una demostración política. Zola, Scheurer-Kestner, Péguy, Piquart, los defensores del inocente, y los actores principales del proceso mundialmente famoso, fueron durante dos horas espectadores de la simbolización dramática de su propia obra. En el fulgor de la política, Rolland —que publicó sus tragedias bajo el seudónimo de "Saint-Just"— había entresacado todo el contenido espiritual y la esencia moral de aquel proceso que, en efecto, se convirtió, en un sentido más elevado, en un proceso de depuración de toda la nación francesa. Por primera vez salía de la historia a la actualidad, pero sólo a fin de salvar lo eterno de lo momentáneo y de defender la libertad de la opinión contra la psicosis, como abogado de aquel heroísmo que no admite ninguna otra autoridad, ni la patria, ni la victoria, ni el éxito, ni el peligro, sino siempre una y la misma, la sublime: la propia conciencia.

EL LLAMADO VANO

Había resultado vano el llamado al pueblo. Vana la obra. Ninguno de los dramas pudo mantenerse más de unas pocas noches. La mayoría de ellos quedaba sepul-

tado ya a la mañana siguiente del estreno, por la adversidad de la crítica y la indiferencia de la multitud. Infructuosa fué también la lucha de los amigos por el *teatro del pueblo.* El Ministerio, al que se habían dirigido en mala hora, solicitando la creación de un teatro popular en París, dejó sin respuesta el anhelo esforzado y apasionado. Se envió al señor Adrin Bernheim a Berlín a fin de que se informara sobre las posibilidades de un teatro de esa índole. Se conferenció, se volvió a conferenciar, se discutió y se deliberó, pero al final, el hermoso ensayo se ahogó en alguna parte entre un montón de actas. Entretanto, seguían triunfando en los bulevares, Rostand y Bernstein, el pueblo se aglomeraba en los cines y el gran llamado al idealismo se perdía sin haber sido escuchado.

¿Para quién podía realizarse entonces la inmensa obra? ¿A qué nación podía dedicársela, ya que la propia callaba? *El teatro de la revolución quedó trunco.* Rolland no terminó de formar su *Robespierre,* la contraparte espiritual del *Dantón,* que en sus grandes rasgos ya estaba trazado. Montones de estudios, notas, hojas sueltas, cuadernos manuscritos, un escombro de papel quedó como residuo de una construcción que deseaba reunir al pueblo francés en un panteón del espíritu para su elevación heroica, y que deseaba crear un verdadero teatro francés. Posiblemente embargaban a Rolland en esas horas los mismos sentimientos que a Goethe cuando, recordando dolorosamente sus sueños dramáticos, dijo a Eckermann: *Alimenté una vez realmente la ilusión de que sería posible formar un teatro alemán, sí, y hasta tenía la ilusión de que yo mismo podría aportar y colocar algunas de las piezas fundamentales de tal construcción..., pero nada se movía y nadie reaccionaba y todo quedó como había sido. Si yo hubiese causado impresión y encontrado el aplauso, habría escrito doce obras como la "Ifigenia" y el "Tasso". No faltaba material. Pero, ya le digo, faltaban actores para representar tales dramas, inteligente y vivamente, y faltaba el público que los escuchara y recibiera con sentimiento.*

El llamado se fué perdiendo. *Nada se movía y nadie reaccionaba, y todo quedó como había sido,* pero también quedó Rolland tal como había sido. Se levantaba sin pena sobre el derrumbe, tendiendo hacia nuevos y más elevados fines, para ser lo que Rilke llamó tan bellamente *El vencido por la grandeza constantemente creciente.*

EL TIEMPO VENDRA
(1902)

Una vez más sedujo el momento a Rolland para realizar una *exposición dramática.* (*La Montespán,* una obra poco afortunada, no cuenta entre el número de sus grandes esfuerzos). Una vez más trató, como en el caso de Dreyfus, de exprimir la esencia moral de un acontecimiento político y de elevar un hecho momentáneo a la altura de un conflicto de la conciencia. La guerra de los boers no fué más que la causa aparente, tal como la revolución no había sido, para sus dramas, más que el lugar de acción espiritual. En realidad esta tragedia se desarrolla ante un foro eterno, el único que admite Rolland: la conciencia. La conciencia del individuo y del mundo.

El Tiempo Vendrá, es la tercera y más insistente variante del conflicto entre la convicción y el deber, la ciudadanía y la humanidad, entre el hombre nacional y el hombre libre. El drama de una guerra de la conciencia en medio de la guerra de los otros. En *El Triunfo de la Razón* se presentaba el dilema de libertad o patria; en *Los Lobos,* el de justicia o patria. En esta última obra, el dilema aparece elevado a su máximo sentido y requiere una decisión entre la conciencia, la verdad eterna o la patria. El protagonista es Clifford, el jefe del ejército de invasión. Dirige una guerra, una guerra injusta (¿qué guerra es justa?), pero la dirige con su saber estratégico y no con el corazón. Tiene noción de lo mu-

cho de cadavérico que hay en la guerra, sabe también que no se puede conducir una guerra sin odio, y es demasiado maduro ya para poder odiar. Sabe que es imposible luchar sin mentir, que no se puede matar sin herir lo humano, que no se puede crear un derecho militar cuando se persigue un objeto injusto. Está encerrado en el círculo broncíneo de la contradicción. *¿Obedecer a mi patria? ¿Obedecer a mi conciencia?* No se puede vencer sin cometer injusticias, y no se puede ser estratego, a menos que se tenga voluntad de vencer. Clifford debe servir a la fuerza, eso es su deber pese a que la desdeña. No puede seguir siendo hombre sin pensar, ni puede seguir siendo soldado con su humanidad. En vano busca atenuantes en la brutalidad de su misión, y bondad en medio de las órdenes sanguinarias, sabiendo, como sabe, que *hay matices del crimen, pero todos son crímenes.* Alrededor de este hombre, trágicamente sufrido, que al final no se vence a sí mismo sino al destino, aparecen otras figuras en claridad patética; el cínico que no busca más que el provecho desnudo del país, el apasionado deportista militar, el obediente ciego, el esteta sentimental que cierra los ojos ante todo lo desagradable y que vive la tragedia de los demás como un espectáculo. Y detrás de todos ellos está el espíritu de falsía de nuestra humanidad: la civilización, la palabra mañosa que disculpa todo crimen y que levanta sus fábricas sobre tumbas. Contra ella se alza la acusación registrada en las primeras páginas, que traspasa lo político a lo ampliamente humano: *Este drama no condena a una nación determinada, sino a Europa.*

El verdadero héroe de este drama no es el vencedor de Sudáfrica, el general Clifford, sino el hombre libre, un voluntario italiano, un ciudadano del mundo que había ido a la guerra para defender la libertad, y un campesino escocés que tira el fusil y exclama: *No mato más.* Esos dos hombres, que no tienen otra patria que su conciencia y su humanidad, y que no reconocen otro destino que el que se forja el hombre libre. Rolland está

de su parte, como siempre está del lado de los vencidos, de los voluntariamente vencidos, y de su alma se desprende el grito: *Mi patria está en todas partes donde está amenazada la libertad.* Aert, San Luis, Hugot los girondinos, Teulier, el mártir de *Los Lobos,* son todos hermanos de su alma, hijos de su fe, según la cual el individuo es siempre más fuerte en su voluntad que el tiempo. Y esta confianza se alza poco a poco y vibra cada vez más libremente. En sus dramas anteriores, se dirigía todavía a Francia, pero esta última obra ya es una superación y su confesión de ciudadanía del mundo.

EL DRAMATURGO

El hecho histórico e innegable de que una obra dramática voluminosa como todas las creaciones de un Shakespeare, de un Schiller o de un Hebbel, de que una obra, cuya fuerza escénica es en parte avasalladora, haya sido durante veinte años infructuosa y que haya pasado inadvertida, señala causas tan profundas y no sólo accidentales. Entre una obra y su efecto reina siempre la atmósfera misteriosa de lo momentáneo, arrastrando tan pronto con acelerada velocidad el destino de la obra, de tal modo que origina la explosión de sensaciones acumuladas como una chispa que caiga sobre un polvorín, o retrasando su desarrollo con múltiples obstáculos. Por eso una obra sola nunca refleja una época, sino que únicamente lo hace la obra juntamente con su efecto.

Debe haber existido, pues, algo en las obras de Romain Rolland que se oponía a la época y, en efecto, han nacido de un contraste consciente y casi adverso con la moda literaria dominante. El naturalismo, la representación de la realidad, dominaba y oprimía simultáneamente el momento porque retrotraía a propósito a la pequeñez, a la estrechez y a la ordinariez de la vida. Rolland, en cambio, quería lo grande, el dinamismo de las ideas externas elevadas sobre las realidades vacilantes. Exigía elevación, alada libertad del sentimiento, una

surgente energía; era y es romántico e idealista, y no considera dignas de ser representadas las fuerzas de la vida, la pobreza, el poder y la pasión, sino sólo el espíritu que las vence y la idea que enaltece el día al establecer su contacto con lo eterno. Mientras los demás trataban de presentar los aspectos del diario vivir con extremo realismo, se esforzaba Rolland para exponer lo extraordinario, lo sublime, lo heroico, el grano de eternidad que de los cielos cae sobre la siembra terrestre. No le seducía la vida tal cual era, sino la vida como el espíritu y la voluntad la crean, basadas en su libertad.

Rolland nunca se calló quién era el que apadrinaba, en el sentido superior, su tragedia. Shakespeare no fué más que la zarza ardiente, el primer mensaje, el que le animaba y le inflamaba, pero que permaneció inaccesible. A él sólo debía el ímpetu, el fervor y, en parte también la fuerza dialéctica. Pero por la forma espiritual quedaba siempre reconocido a otro maestro que sigue siendo casi un desconocido como dramaturgo hasta el día de hoy, Ernesto Renán, el autor de los *Dramas Filosóficos*, de los cuales *La Abadesa de Jouarre* y *El Sacerdote de Nemi* fueron los que influyeron decisivamente sobre el joven Rolland. La manera de exponer problemas espirituales en transcripción dramática, en vez de presentarlos como composiciones o en la forma platónica del diálogo, así como la justicia, afianzada profundamente en su corazón, y la claridad superior en los conflictos, constituyen un legado de Renán, que había recibido e instruído bondadosamente al joven estudiante. Pero Rolland agregó al escepticismo un tanto irónico y aun malicioso del gran sabio, que consideraba toda acción de los hombres como una ilusión eternamente renovada, un elemento nuevo, o sea la vehemencia de un idealismo incólume. Extraño contraste: el más confiado de todos, heredaba la forma artística del maestro de la duda circunspecta, e inmediatamente se convertía en actividad apasionante lo que en Renán impresionaba en una forma cansadora y retardante. Mientras éste deshojaba las leyendas, aun la más sagrada, en holocausto a una verdad sabia aunque tibia, Rolland trataba de crear con su temperamento revolucionario, una leyenda nueva, un heroísmo distinto y un nuevo énfasis de la conciencia.

Esta armazón ideológica ha quedado inequívoca en todos los dramas de Rolland. Ninguna animación escénica, ninguna policromía del cuadro cultural puede impedir que se reconozca que en ellos se ha puesto en movimiento una problemática de los acontecimientos, no desde el punto de vista de los sentimientos y del hombre, sino desde la plataforma del espíritu y de las ideas. Aun las figuras históricas, como Robespierre, Dantón, Saint-Just, Desmoulins, son más creaciones que caracteres. Pero no era la especie dramática sino la especie de los problemas la que durante tanto tiempo mantenía las obras de Rolland a distancia de la época. Ibsen, que en aquella época conquistaba los escenarios del mundo, también era un teórico y era infinitamente más calculador y matemático. El, lo mismo que Strindberg, no sólo quería establecer equivalencias de las fuerzas elementales, sino que intentaba, además, probar sus fórmulas. Su espiritualización sobrepasaba la de Rolland, ya que su propósito consciente era el de propagar ideas, mientras que Rolland las desplegaba únicamente en la plenitud de sus contradicciones. Aquéllos querían hacer prosélitos, mientras que Rolland trataba de elevar a los hombres por la fuerza impulsiva propia de toda idea. Aquéllos buscaban un efecto terminante del escenario, mientras que Rolland buscaba un efecto general: el entusiasmo. Para Ibsen, al igual que para la dramaturgia francesa, el conflicto entre hombre y mujer seguía siendo el eje en el sentido del mundo burgués. Strindberg veía el mito en la polaridad del sexo. La mentira contra la que luchaba era una mentira convencional, una mentira social.

Los problemas de las obras de Rolland estaban condenados de antemano a tropezar con la indiferencia de un público burgués, porque constituían problemas polí-

ticos, ideales heroicos, revolucionarios. Su sentimiento desbordante arrasaba las pequeñas tensiones del sexo. El teatro de Romain Rolland es un teatro no erótico — y eso siempre es fatal frente al público moderno. Creaba un tipo nuevo, el drama político, en el sentido de las palabras que Napoleón dirigió en Erfurt a Goethe: *La política, he aquí la fatalidad moderna.* El autor trágico coloca al hombre siempre frente a los poderes y lo agranda por obra de su resistencia. En el drama antiguo, esos poderes tenían carácter mitológico: la ira de los dioses, la envidia de los demonios, oscuros oráculos. Contra ellos levantó Edipo el rostro cegado, Prometeo el puño encadenado, Filoctetes el pecho afiebrado. Para el hombre moderno, esas fuerzas inexorables son el Estado, la política y el destino colectivo, contra los que el individuo se halla indefenso con manos crispadas; los grandes temporales espirituales, las corrientes de fe que arrasan la vida del individuo despiadadamente. El destino del mundo juega con la misma violencia e inexorabilidad con nuestra existencia. La guerra es el símbolo más fuerte de esa fuerza de sugestión de la materia humana y espiritual sobre el hombre aislado, y por eso todos los dramas de Rolland tienen por escenario la guerra.

Pero los griegos siempre reconocían a los dioses sólo por su ira, y a nuestra deidad lúgubre la patria, sanguinaria como aquéllos, también la reconocemos y la sentimos sólo en la guerra. Si no es inducido por el sino, el hombre raras veces piensa en las fuerzas poderosas, las olvida y las desprecia, mientras esperan sombrías para probar su vigor en nosotros. Por eso una época pacífica e indiferente no tenía sensibilidad para esas tragedias que en profética visión ya oponían, en el escenario, fuerzas espirituales que sólo dos decenios después habían de chocar violentamente en la sangrienta arena de Europa. Considérese y recuérdese lo que podían significar para el público del *boulevard* de París, acostumbrado a la geometría del adulterio, aquellos problemas y aquellos dilemas de si se debía servir a la patria o a la justicia o, en

un caso de guerra, a la conciencia o a la orden. Eran aquellas reflexiones de un ocioso ajeno a la realidad, un *destino de Hécuba,* al juicio de los demás, cuando en realidad era el grito de alerta de Casandra. Los dramas de Rolland —y esto es su tragedia y su grandeza— se adelantaban a la experiencia de una generación. Para ninguna otra parecen más apropiadas que para la nuestra, ya que pueden interpretar, en grandes símbolos, la esencia espiritual de los acontecimientos políticos. El desarrollo de una revolución, el desmenuzamiento de su fuerza acumulada en figuras aisladas, la conversión de la pasión en brutalidad y en un caos suicida, como en los casos de Kerensky, Lenín, Liebknecht, ¿no está todo eso formado *a priori* en sus obras, y no hemos experimentado con todos los nervios de nuestro ser, las angustias de Aert, los conflictos de los girondinos, que también estaban expuestos en dos frentes? ¿Cuál hubiera sido el problema que nos resultaría más importante, a partir de 1914, que el conflicto del hombre libre, ciudadano del mundo, con la ilusión colectiva de sus compatriotas, y dónde había, en los últimos decenios, una obra dramática que la revelara tan humanamente ante nuestra conciencia preocupada, como aquellas tragedias desaparecidas, que permanecían en la oscuridad del anonimato y luego a la sombra de la fama del hermano menor, *Juan Cristóbal?* Esta obra dramática, aparentemente extravagante, apuntaba ya en los tiempos de paz al centro de nuestra futura esfera de conciencia informe. Y la piedra que los constructores del teatro hacían a un lado sin prestarle atención, forma posiblemente el fundamento de un teatro futuro, noble, contemporáneo y, sin embargo, heroico, de aquel teatro del libre pueblo europeo de hermanos con el que ha soñado temprana y solitariamente un desconocido con alma creadora.

LAS BIOGRAFIAS HEROICAS

Al ocuparnos de investigaciones históricas, sólo incorporamos a nuestra alma el recuerdo de los caracteres mejores, y ello nos pone en condiciones de rechazar todo lo malo, indecente y bajo, con lo que nos enfrenta el teatro imprescindible con nuestro ambiente, y de dirigir nuestro pensamiento conformado a los hombres modelos. — *Plutarco,* VIDAS PARALELAS, prefacio de *Timoleón.*

EX PROFUNDIS

Rolland deseaba rendir homenaje, en sus primeras obras, al entusiasmo, que es el poder supremo del individuo y el alma creadora de cada pueblo; pues considera Rolland que sólo es un verdadero viviente el que resplandece en ideas, y sólo es animada una nación cuando se reúne en un momento ferviente de fe. Y fué sueño creador de su juventud, elevar hacia esa fe su época cansada, vencida y de voluntad enfermiza. Con sus veinte y sus treinta años quería redimir el mundo por medio del entusiasmo.

Vano deseo, vana acción. Pasaron infructuosamente diez, quince años —¡oh, cuán fácilmente redondea el labio el número, cuán difícilmente lo soporta el corazón!—. Las olas calurosas de su pasión se apaciguaban en la desilusión. Se desmoronó el teatro del pueblo, el proceso Dreyfus se encenagó en la política, los dramas se disiparon en el papel, *nada se movía,* se desparramaron los amigos, y mientras la fama ya tejía la aureola sobre sus contemporáneos, seguía Rolland siendo un novel; casi diríase que cuanto más trabajaba, tanto más se olvidaba el mundo de él. No se realizó ninguno de sus propósitos, y la vida pública se deslizaba indecisa y

somnolienta. El mundo pretendía ventaja y ganancia, en lugar de una fe y de un poder espiritual.

También se desmoronó su vida íntima. Se deshizo un matrimonio que había comenzado puro y confiado. Rolland vivía en aquellos años una tragedia, cuyo horror calla su obra para siempre, porque su único propósito es la elevación. Herido en lo más profundo, fracasado en todos sus ensayos, se retiró, a los treinta años, completamente a la soledad. Su pequeña habitación monástica constituía entonces su mundo, y el trabajo su consolación. Y solitario proseguía la lucha por la fe de su juventud y, aún siendo un rechazado, tendía siempre sus manos para ayudar y aunar.

En esa soledad hojeaba los libros de los tiempos. Y como el hombre siempre oye en el fondo de todas las voces la suya propia, hallaba Rolland en todas partes nada más que dolor. En todas partes soledad. Investigó la vida de los artistas y vió que *cuanto más se llega a profundizar el conocimiento de las existencias de los grandes creadores, tanto más asombra la magnitud de las desgracias que encierran sus vidas. No sólo estaban sometidos a pruebas y desilusiones comunes, que debían herir más duramente a su sensibilidad superior, sino que además les condenaba su genio —que les daba una ventaja de veinte, cincuenta y, a veces, cientos de años sobre sus contemporáneos, creando con ello un desierto en su rededor— a esfuerzos desesperados, en medio de los cuales apenas podían vivir y menos aún vencer.* Los más poderosos de la humanidad, que admira la posteridad con respeto, los eternos consoladores de soledades ajenas, también eran, pues, *pobres vencidos, los vencedores del mundo.* Una cadena infinita de tormentos ordinarios y sin sentido une sus destinos a través de los siglos y forma de ellos una unidad trágica, y nunca son, según ya le dijera Tolstoi en aquella carta, *los grandes artistas, personas contemplativas, conformes y satisfechas,* sino que cada cual es un Lázaro que sufre de distinto padecimiento. Cuando mayor es la grandeza de las figuras,

tanto mayor es su dolor. Y a la inversa, cuanto mayor es el dolor, tanto más importante es la grandeza de ellos.

Entonces reconoció Rolland que existe una grandeza distinta y más profunda que aquella de la acción que siempre había prestigiado en su obra: la grandeza del sufrimiento. No habría sido Rolland, de no haber logrado extraer de todo reconocimiento, y aun del más doloroso, una nueva fe, y del desengaño un nuevo entusiasmo. Sufriendo salvó a todos los dolientes del mundo, y en lugar de una comunidad del entusiasmo quería entonces establecer una confraternidad de los solitarios de este mundo, demostrándoles el sentido y la grandeza de todo dolor. También en esta nueva esfera, en la más profunda del destino, trataba de crear la unión, valiéndose del gran ejemplo. *La vida es dura, es una lucha diaria para todos aquéllos que no pueden conformarse con la mediocridad del alma, una lucha generalmente triste y sin grandeza, sin dicha, que se bate en la soledad y en silencio. Oprimidos por la pobreza, por las amargas preocupaciones caseras, por deberes aplastantes y sombríos en los que se malgastan las fuerzas sin objeto, sin alegría y sin esperanza, la mayoría vive separada unos de otros y no tiene siquiera el consuelo de poder estrechar la mano de sus hombres en desgracia.* Rolland trató de tender ese puente de hombre a hombre y de dolor a dolor, y quería demostrar a los desconocidos, aquellos en los que el sufrimiento personal se convirtió en ganancia para los millones que les seguían, y se esforzó —para emplear una expresión de Carlyle— en *hacer visibles el parentesco divino que en todo tiempo une a un hombre grande con los demás hombres.* Los millones de soledades unen en común a los grandes mártires del sufrimiento que en el caballete de tortura jamás renegaron de su fe en la vida y que por el mismo sufrimiento confirmaron su fe en la vida para todos. *¡Que no se quejen demasiado los desdichados,* comienza su himno, *pues están con ellos los mejores de la humanidad. Vigoricémonos en su fuerza, y cuando nos sintamos débiles, descanse-*

mos a sus pies. Ellos nos consolarán. De sus almas se desprende un torrente sagrado de fuerza severa y de bondad poderosa. Sin que tuviéramos necesidad de consultar sus obras y de escuchar su voz, por su misma mirada, por su sola existencia ya sabríamos que la vida jamás es más grande, más fructífera y, por ende, más feliz que en el dolor.

Por eso Rolland escribió, por su propia elevación y para consuelo de los desconocidos hermanos en el dolor, las Biografías Heroicas.

LOS HEROES DEL DOLOR

Lo mismo que sus dramas de la revolución, Rolland inició el nuevo ciclo de obras con un manifiesto, con un nuevo llamado a la grandeza. Su Beethoven lleva su prefacio como un estandarte. *El aire que respiramos es pesado. La vieja Europa se ahoga en una atmósfera sofocante e impura. Un materialismo sin grandeza pesa sobre los pensamientos... El mundo languidece en su egoísmo bajo y mercenario. El mundo se ahoga. ¡Abramos las ventanas! ¡Dejemos entrar el aire libre! ¡Respiremos el aire de los héroes!*

¿A quién considera Rolland como héroe? Ya no son aquellos que conducen y agitan a las masas, que terminan victoriosamente las guerras, que encienden las hogueras de las revoluciones, ya no son los hombres de la acción y del pensamiento mortífero. Reconoció la nulidad de toda comunidad y representó inconscientemente en sus dramas la tragedia de la idea que no se puede repartir entre los hombres como el pan, sino que se transforma en el espíritu y en la sangre de cada individuo inmediatamente, convirtiéndose, a veces, en su propio contraste. La verdadera grandeza le resultó entonces únicamente la soledad, la lucha del individuo contra lo invisible. *No denomino héroes a aquellos que han triunfado por ideas o por la fuerza. Sólo considero héroes a aquellos que fueron grandes por su corazón. Tal cual dijo uno de los más grandes (Tolstoi): no reconozco otro signo de superioridad que la bondad. Sin grandeza de carácter, no hay hombre grande, ni artista grande, ni gran hombre de acción, sino ídolos para la multitud, que sucumben con el tiempo; no se trata de aparecer grande sino de serlo.*

Un héroe es aquel que no lucha por lo aislado de la vida, por un éxito, sino por el total, por la vida misma. El que evita esas luchas por temor de soledad, es un vencido; el que esquiva el dolor y trata de engañarse a sí mismo y procura olvidar la tragedia de todo lo terrenal por la obra del embellecimiento ficticio, es un mentiroso. Sólo el hombre cabal conoce el verdadero heroismo. *Odio,* exclamó rencoroso, *al idealismo cobarde que desvía la mirada de las tristezas de la vida y de las debilidades del alma. Tan luego un pueblo que es demasiado sensible a las ilusiones engañosas de palabras altisonantes, debe saber que la mentira heroica es una cobardía. Sólo existe un heroismo en la Tierra, y éste consiste en que se reconozca la vida — y que, sin embargo, se la ame.*

El sufrimiento no es el objeto del hombre grande. Pero es su prueba, el filtro necesario de toda pureza, *el animal más veloz que lleva a la perfección,* según dijera el maestro Eckhart. Así como el arte es la piedra de toque del dolor —*sólo en el dolor se reconoce el arte como todo lo demás, sólo por él se percibe a aquéllos que sobreviven a los siglos y que son más fuertes que la muerte*— así se convierte, para el grande, el sufrimiento de la vida en conocimiento que, a su vez, se transforma en capacidad amorosa. Pero no es el mismo dolor el que crea la grandeza, sino la grande y afirmativa victoria sobre el dolor. El que se desploma bajo la pena terrenal, y más aún el que la esquiva será siempre el indefectiblemente vencido, y se reconocerá aún en su más noble obra de arte la hendidura producida por esta caída. Sólo el que sube de las profundidades lleva un mensaje a las alturas del espíritu, y el camino a los pa-

raísos conduce siempre a través de los purgatorios de la vida. Cada cual tiene que encontrar ese camino por sí mismo, pero el que lo recorre con la cabeza alta, es guía y eleva a los demás a su esfera. *Las grandes almas son como las cimas altas. Las azota el vendaval, las cubren las nubes, pero respira ahí más fuerte que en parte alguna. El aire tiene ahí una pureza que limpia el corazón de sus manchas; y cuando se disipan las nubes, se domina sobre el género humano.*

Esta elevada misión en el sentido de lo alto fué lo que Rolland quería enseñar a los dolientes que aún se hallaban en la oscuridad de su tormento. Quería mostrarles las alturas donde el sufrimiento es más elemental y la lucha más heroica. *Sursum corda,* ¡arriba los corazones! Así comienza el himno, y termina como exaltación de la vida ante las imágenes magníficas del padecimiento creador.

BEETHOVEN

Beethoven, el maestro de los maestros, es la primera figura en el friso de héroes de ese templo invisible. Desde la primera hora, desde que la amada madre le enseñó a conducir sus dedos por la selva misteriosa de las teclas, fué Beethoven maestro, consolador y guía de Romain Rolland. Y nunca le fué extraño, ni cuando sus inclinaciones le hicieron olvidar muchos amores de su infancia. Despertó en el alumno respetuoso paulatinamente el deseo de conocer al maestro también en su existencia terrenal. Rolland realizó un viaje a Viena, donde vió en la casa Schwarzspanier la habitación en que el genio terminó sus días en medio de un temporal. En 1901 se dirigió a Maguncia para asistir al festival de Beethoven, y en Bonn penetró a la baja bohardilla en la que nació el libertador del idioma de los idiomas. Conmovido sentía acá y allá la estrechez de la existencia externa de la que había surgido lo eterno. Descubrió, en cartas y documentos, la historia tremenda del

diario vivir del que el gran sordo se había evadido hacia la música de la esfera interior e infinita. Espantado comprendió la grandeza del *Dionisio trágico* en nuestro mundo duro, vulgar y grosero. Rolland escribió para la *Revista de París* un artículo sobre aquel festival de Beethoven en Bonn. Pero sintió cómo su propio entusiasmo sobrepasaba el límite de la ocasión, y quería dejar correr ampliamente su himno, sin dejarse restringir por la observación crítica. No quería explicar a los músicos una vez más al músico, sino que consideraba necesario enseñar a la humanidad entera el hombre heroico. Le importaba trazar la imagen del héroe Beethoven, quien al final de una vida de infinito dolor creaba el máximo himno de la humanidad, el júbilo bienaventurado de la Novena Sinfonía.

Amado Beethoven, empezó el entusiasta. *Basta... otros han alabado su grandeza de artista, pero es mucho más que el primero de todos los músicos. Es la fuerza más heroica del arte moderno, el amigo más grande y leal de todos los que luchan y sufren. Cuando nos entristecen los dolores del mundo, él se nos acerca como si se sentara al piano de una madre afligida para consolarla sin palabras, con la canción de la queja que renuncia. Y cuando nos cansamos de la eterna lucha infructuosa contra la mediocridad del vicio y de la virtud, cuán indecible beneficio percibimos al refrescarnos en ese océano de voluntad y de fe. Una trasposición de valor vital, una dicha de la lucha emana de esa embriaguez de una conciencia que se siente divina. ¿Qué victoria se le asemeja, qué batalla de Bonaparte, qué sol de Austerlitz puede medirse con la gloria de ese esfuerzo sobrehumano, con ese triunfo brillantísimo del espíritu en la Tierra alcanzado por un desdichado, un pobre, un enfermo, un solitario, un dolor hecho hombre, al que la vida negaba la alegría, y que él mismo creó para dársela al mundo? La martillea en su propia desgracia, según dijera con la orgullosa palabra que compendia su vida y es lema de aquella alma heroica: "Dolor generador de alegría".*

Así habló Rolland a los desconocidos. Y al final hizo hablar al maestro mismo sobre su vida. Desplegó las hojas del testamento de Heiligenstadt, en el cual el pudoroso confía a la posteridad su más íntimo dolor que trataba de callar en la vida diaria. Reveló la confesión de fe del magnífico descreído, demostró, por medio de cartas, la bondad que en vano trataba de esconderse detrás de una rudeza artificial. Nunca se había acercado tanto a la generación nueva la esencia humana de Beethoven; nunca fué el heroísmo de esa existencia solitaria, en parecida medida, animación de infinidad de personas, como gracias a ese pequeño libro que llamó precisamente a los más abandonados, a lo más grande que conoce la humanidad: el entusiasmo.

Y se produjo el milagro. Los hermanos del dolor dispersados sobre el mundo, parecen haber oído el llamado. No fué un éxito literario, los diarios no hablaron de ese libro. Los hombres de letras lo pasaron por alto, pero gente desconocida y ajena, se sentía feliz con él y lo hacía pasar de mano en mano, y por primera vez unía una gratitud mística a los creyentes en torno al nombre de Rolland. Los desdichados tienen un oído agudo para las consolaciones, y tanto como les ofende un optimismo superficial, tanto se muestran sensibles a la bondad apasionada de la compasión de esas palabras. A partir de la publicación de su *Beethoven,* Romain Rolland si bien aún no tenía éxito, tenía algo más, tenía un público, una comitiva que seguía fielmente su obra y que acompañaba los primeros pasos de *Juan Cristóbal* hacia la fama. Este primer éxito suyo fué simultáneamente el primer éxito de los *Cahiers de la Quinzaine*. La revista oscura pasó de repente de mano en mano y se vió por primera vez en la necesidad de imprimir una segunda edición.

Charles Péguy describe de un modo enternecedor cómo la aparición de ese cuaderno, que consolaba las úlmas horas de Bernard Lazares, *otro de los grandes y desconocidos desdichados,* constituía una *revelación moral.*

Por primera vez el idealismo de Romain Rolland cobró poder sobre los hombres.

Estaba ganada una primera victoria sobre la soledad. Rolland percibía hermanos invisibles en la oscuridad, y éstos ansiaban su palabra. Sólo los dolientes quieren saber del dolor (¡cuán grande es su número!) y Rolland les quería descubrir otras figuras igualmente grandes en otro dolor, igualmente grandes en otra victoria. Desde las lejanías de los tiempos le contemplaban severas las figuras de los poderosos, y él se les acercaba respetuoso, y penetraba en su vida.

MIGUEL ANGEL

Beethoven constituía para Rolland la figura más pura del vencedor del dolor. Nacido para la plenitud, parecía llamado a anunciar la belleza de la vida, pero entonces el destino destruyó en su cuerpo el órgano más noble de la música y encerró al comunicativo en la cárcel de la sordera. Pero el espíritu inventó un lenguaje nuevo, desenterró una luz de la oscuridad y compuso para otros el himno a la alegría que su oído devastado ya no percibía. Más su sufrimiento corporal no era sino uno de los muchos sufrimientos que vencía la voluntad heroica. *El dolor es infinito y toma todas las formas. Ora es causado por el capricho ciego del destino: la desgracia, la enfermedad, la injusticia del sino, ora tiene su causa más profunda en el propio ser. En este caso no es menos digno de lástima, no es menos fatal, pues no se elige su naturaleza, no se ha pretendido esa vida ni exigido de ser lo que se ha llegado a ser.*

Esta es la tragedia de Miguel Angel que no fué víctima de la desgracia en medio de la vida, sino que nació con ella y que llevaba en su corazón, desde la primera hora, la víbora del desaliento que creció con él en los ochenta años de su vida hasta que cesó de latir su corazón carcomido. La melancolía fué el tono sombrío de todos sus sentimientos: nunca salió de su pecho limpia-

mente el llamado áureo de la alegría como tan a menudo sucedía con Beethoven. Su grandeza consistía en que cargaba con ese dolor como con una cruz, como otro Cristo con el peso de su destino marchando al Gólgota diario del trabajo, eternamente cansado de la vida, pero nunca cansado de su obra, un Sísifo que empuja eternamente la piedra. Su grandeza consistía en haber convertido toda su ira y toda su amargura, por medio de la piedra paciente, en obra de arte. Rolland considera a Miguel Angel como el genio de un mundo grande y desaparecido: como a un cristiano, un doliente triste, mientras que Beethoven es para él un pagano, el gran Pan en la selva de la música. En su dolor había algo de culpa, en el sentido de la debilidad, algo de la culpa de aquellos condenados de Dante en el primer círculo del Infierno, que *se entregan a una tristeza obstinada.* Era digno de lástima como hombre pero no como un melancólico, porque personificaba la contradicción de un *genio heroico y de una voluntad que no era heroica.* Beethoven fué héroe como artista y más aún como hombre, mientras que Miguel Angel sólo lo fué como artista. En su condición de hombre fué un vencido y no era amado porque él mismo no estaba abierto al amor, era un descontento porque no ansiaba la alegría. Fué un hombre saturniano, nacido bajo el astro sombrío, pero que no luchaba contra su melancolía sino que la alimentaba con singular deleite. Jugaba con su aflicción: *La mia allegrezza e la malinconía,* y confiesa que *mil alegrías no valen una aflicción.* Fué como alguien que se abriese camino con un hacha de piedra en una galería subterránea desde una punta de su vida hasta la otra, andando por un camino infinito hacia la luz. Y este camino era su grandeza. Nos lleva a todos más cerca de la eternidad.

Rolland mismo comprendió que esa vida de Miguel Angel encerraba un gran heroísmo, pero que no podía ofrecer a los afligidos una consolación inmediata, porque en este caso un defecto no llegaba a vencer su destino sino que necesitaba un intermediario más allá de la

vida: Dios, *la excusa eterna de aquéllos que no logran vivir en nuestro mundo, una fe que no es sino una fe insuficiente en la vida, en el futuro, en uno mismo, una falta de valor, una falta de alegría. Sabemos sobre cuántas ruinas está erigida esta victoria dolorosa.* Admiraba en este caso una obra y una magnífica melancolía, pero con cierta compasión y no con aquel entusiasmo ferviente que le inspiraba el triunfo de Beethoven. Como librepensador que aún en la religión no veía sino una forma de la ayuda al prójimo y la elevación, daba la espalda a ese renunciamiento de la vida de misántropo que era propio del cristianismo del gran florentino. Sólo consideraba a Miguel Angel como ejemplo demostrativo de la suma del dolor que es capaz de sufrir un ser humano. Pero quedaba como peso en su alma el platillo oscuro de la balanza del destino, a la que faltaba el contrapeso del platillo claro: la alegría, que es indispensable para hacer de la vida una unidad. Su ejemplo demuestra grandeza, pero una grandeza previsora. El que vence tal dolor con tal obra, si bien es victorioso, no es más que vencedor a medias, pues no basta soportar la vida sino que es menester, y signo de sublime heroísmo, "reconocerla y, sin embargo, amarla".

TOLSTOI

Las biografías de Beethoven y Miguel Angel habían nacido de una superabundancia de vida, eran llamados al heroísmo, himnos a la fuerza. La biografía de Tolstoi, escrita años después, presenta tonos más oscuros y es un *régimen,* un canto fúnebre. Rolland mismo ya había estado cerca del destino, cuando lo arrolló el automóvil, y en su convalescencia recibió el mensaje de la muerte del amado maestro como un aviso superior. Describe a Tolstoi en su libro como una tercera forma del sufrimiento heroico. El destino atacó a Beethoven en medio de la vida con un defecto; Miguel Angel nació con su sino, mientras que Tolstoi se lo creó por su pro-

pia y consciente voluntad. Todo lo exterior de la fortuna le aseguraba el goce. Era sano, rico, independiente, famoso, tenía casa y propiedad, mujer e hijos. Pero el heroísmo del despreocupado consiste en que él mismo se crea la preocupación, la duda acerca de la vida justa. El verdugo de Tolstoi es la conciencia, su *daimon* la voluntad terriblemente inquebrantable de descubrir la verdad. La incuria, el propósito bajo, la mísera suerte de los hombres poco sinceros, le repugna, y se clava, como un alfiler, las espinas de la duda en el pecho, y en medio de los sufrimientos bendice la incertidumbre: *Hay que darle gracias a Dios porque nos deja estar insatisfechos de nosotros mismos. La discrepancia entre la vida y la forma que debería alcanzar, es la señal verídica, la verdadera vida y la condición previa de todo el bien. Sólo es mala la conformidad consigo mismo.*

Esa disención aparente era, a juicio de Rolland, característica para Tolstoi. Mientras que Miguel Angel quería advertir una vida divina sobre la terrestre, veía Tolstoi una vida verdadera detrás de la ocasional, y para alcanzarla, destrozaba su paz. El artista más famoso de Europa arrojaba su arte como un caballero su espada, para recorrer descubierto la senda del penitente; rompía los lazos de familia y socavaba también sus días y noches con interrogaciones fanáticas. Se procuraba discordias hasta en la última hora, para vivir en paz con su conciencia, y luchaba por lo invisible que significaba más de lo que se consigue expresar con las palabras *dicha, alegría y Dios;* luchaba por aquella suprema verdad que no podía compartir con nadie sino consigo mismo.

Esta lucha heroica se desarrollaba, como aquella de Beethoven y Miguel Angel, en espantosa soledad, como quien dice, en un espacio vacío de aire. Su esposa, sus hijos, sus amigos, sus enemigos..., nadie lo comprendía, y todos lo consideraban un Quijote, porque no veían el adversario contra quien luchaba, y que era él mismo. Nadie podía consolarlo ni ayudarle, y para poder morir consigo mismo, tiene que huir en una noche helada de

invierno de su casa rica y fallecer como un mendigo en la carretera. En esta esfera sublime, hacia la que la humanidad levanta su mirada, siempre sopla el viento helado de la soledad más amarga, pues justamente aquéllos que obran para todos, están solos, cada cual como un Cristo en la cruz, cada cual sufriendo por distinta fe y, sin embargo, por la humanidad entera.

LAS BIOGRAFIAS INCONCLUSAS

En la cubierta de su primera biografía, la de Beethoven, aparecían anunciadas ya una serie de retratos heroicos: una biografía del gran revolucionario Mazzini, para la que Rolland ya había reunido documentos con ayuda de la común amiga Malvida von Meysenbug; una caracterización del heroico general Hoche y otra del atrevido utopista Tomás Paine. El plan espiritual era aún más amplio, y muchas figuras estaban formadas ya en el alma del autor. En sus años de mayor madurez pensaba Rolland, sobre todo, trazar alguna vez el mundo de Goethe, tan sereno y al que tanto amaba; quería agradecer a Shakespeare la experiencia de su juventud y a Malvida von Meysenbug, tan bondadosa y demasiado poco conocida desde el punto de vista humano, su amistad decisiva.

Han quedado sin ejecución estas *vidas de hombres ilustres,* y en los años siguientes sólo aparecieron obras científicas como aquellas sobre Haendel y Millet y dos pequeños estudios sobre Hugo Wolf y Berlioz. Rompíase también el tercer ciclo de obras tan magníficamente tendido, y nuevamente terminaba un gran esfuerzo fragmentariamente. No fué esta vez la adversidad de la época, ni la indiferencia de los hombres las que indujeron a Rolland a retroceder en el camino emprendido, sino que fué un reconocimiento moral profundamente humano el que retuvo a Rolland en el trecho iniciado. El historiador comprendió que su fuerza principal, la verdad, no era compatible con el deseo de despertar el entu-

siasmo. Sólo había sido dable en el caso de Beethoven restringirse a la verdad y consolar al mismo tiempo, porque la misma música sublime elevaba y purificaba el alma por la alegría. En el caso de Miguel Angel ya se imponía cierta violencia para hacer de ese hombre, con su innata tristeza, y que entre sus mármoles casi se petrificaba, un vencedor del mundo. Tolstoi también anuncia más la vida verdadera que la vida rica, rumorosa y digna de ser vivida. Al recrear el destino de Mazzini, Rolland se dió cuenta que, o debía falsear la senil amargura del olvidado patriota para convertir a ese fanático en un modelo, o tenía que restar a los hombres la fe en un héroe. Reconoció que hay verdades que deben ocultarse por amor a la humanidad, y de repente vivió el conflicto que constituía el dilema trágico de Tolstoi, *el contraste tremendo entre su mirada inexorable que atravesaba todo el horror de la realidad, y su corazón apasionado que siempre trataba de encubrirla para poder conservar el amor. Todos hemos vivido este duelo trágico. Cuántas veces hemos estado ante la alternativa de no querer ver o de desechar una cosa; cuántas veces se siente atemorizado un artista cuando debería escribir tal o cual verdad. Pues esa misma sana y viril verdad que le parece natural como el aire que respira, resulta —según se observa con honor— inaguantable a muchos pechos débiles por hábito o sencillamente por bondad. ¿Qué hacer en tal caso? ¿Callar esa verdad mortífera o pronunciarla sin miramientos? Constantemente se presenta el dilema: verdad o amor.*

En medio de su obra Rolland tuvo que admitir con pena aplastante que no se puede escribir la historia de un gran hombre simultáneamente como historiador, en el sentido de la verdad, y como filántropo, en el sentido de la elevación y la perfección, pues aún aquello que llamamos la historia ¿es la verdad? ¿No constituye en todos los países una leyenda, una convención nacional, no se ha reformado, purificado o disminuído a todas las figuras en el sentido de una moral y con determinados

propósitos? Por primera vez comprendió Rolland la enorme relatividad y la imposibilidad de transferir los conceptos. *Es tan difícil representar una personalidad. Cada hombre es un misterio, no sólo para los demás sino también para sí mismo, y es una gran pretensión querer conocer a uno que no se conoce a sí mismo, y sin embargo no puede uno prohibirse a sí mismo juzgar. Es una necesidad de la vida. Ninguno de aquellos que afirmamos conocer, ninguno de nuestros amigos y ninguno de aquellos que amamos, es tal cual nosotros lo vemos — a veces no se parece en nada a la imagen que de él nos hacemos. Marchamos en medio de los fantasmas de nuestro corazón. Y, sin embargo, hay que juzgar, hay que crear.*

Justicia consigo mismo, justicia para con los nombres amados, respeto a la verdad, compasión por los hombres, todo eso trataba su paso en medio del camino. Rolland abandonó las biografías heroicas. Prefiría callar a caer presa de aquel idealismo cobarde que hermosea para no negar. Hizo alto en el camino al reconocer su intransitabilidad, pero no olvidó su propósito que consistía en *defender la grandeza en el mundo.* La humanidad necesita de imágenes elevadas, de un mito de héroes, para creer en sí misma. Y como la historia sólo da el consuelo de tales figuras por medio de la mistificación, buscó Rolland al héroe en una verdad nueva y superior: en el arte. El mismo crea figuras de la sangre de nuestra actualidad y demuestra en cien formas el heroísmo diario de nuestro mundo y, en medio de esas luchas, al gran victorioso de la fe en la vida: su *Juan Cristóbal,* que también es el nuestro.

JUAN CRISTOBAL

SANCTUS CRISTOPHORUS

En la última página de su gran obra cuenta Romain Rolland la historia de San Cristóbal. Es sabida: una noche lo llama un niño a fin de que lo lleve a través del río. El buen gigante toma sonriente la fácil carga. Pero al atravesar el río, ella se hace cada vez más pesada en su hombros, y ya cree tener que sucumbir bajo el creciente peso, pero una vez más realiza un esfuerzo supremo. Y al alba, tendido exhausto en la orilla, reconoce Cristóbal, el portador de Cristo, que había llevado en sus hombros al sentido del mundo.

Rolland mismo había conocido esa larga y penosa noche del esfuerzo. Cuando tomó sobre sus hombros el peso de ese destino, el peso de esa obra, creía que iba a narrar una vida, pero al avanzar, se presentaba cada vez más pesado lo que al principio parecía tan fácil, porque contenía todo el sino de su generación, en el sentido de nuestro mundo entero, el mensaje del amor y el secreto pretérito de la creación. Los que lo vimos marchar solitario a través de la noche del anonimato, sin ayuda, sin nadie que le animase, sin una acogedora luz que le sirviese de guía, creímos que tendría que fracasar. Y los descreídos le seguían desde la propia ribera con su burla y con su risa. Pero él proseguía, diez años enteros, en tanto que el río de la vida crecía en su derredor cada vez más apasionante, y él luchaba hasta alcanzar la perfección en la ribera desconocida. Con la espalda encorvada, pero con la mirada brillante, llegó a su fin. ¡Oh, larga, penosa noche del esfuerzo que atravesó solitario! ¡Oh, amada carga, que llevó para la posteridad desde nuestra orilla hasta la orilla del nuevo mundo que nadie ha-

bía pisado aún! Ahora estaba a salvo. Cuando alzó la mirada, la noche parecía haber pasado y la oscuridad haberse disipado. En el este veíase un rojo de fuego en el cielo y ya creía él, lleno de alegría, que era la aurora del nuevo día hacia la que había llevado aquel símbolo del pasado.

Pero no era más que la nube sangrienta de la guerra, la hoguera de la Europa encendida, que surgía y consumía el espíritu del mundo pasado. Nada quedaba del legado sagrado de nuestro carácter, fuera de aquel testamento que la fuerza confiada había salvado de la orilla del pasado al nuevo mundo con su confusión. El fuego se ha apagado y ha vuelto la noche. Pero gracias a Rolland, gracias al caminante creyente y a su camino a través de la oscuridad, el mundo cuenta con un mensaje de fe. Para todos nosotros atravesó Rolland la noche negra. La hoguera del odio se apagará, y se disipará la sombra de la extrañeza entre los pueblos. Y llegará el nuevo día.

EXTERMINIO Y RESURRECCION

Romain Rolland había llegado a los cuarenta años, y su vida era un campo de escombros. Los estandartes de su fe, los manifiestos al pueblo francés y a la humanidad, habían sido hechos jirones por las tormentas de la realidad, y sus obras teatrales quedaron sepultadas después de una sola noche. Las imágenes de héroes que debían elevarse férreas en una hilera inmensa desde un fin del tiempo hasta el otro, quedaron abandonadas, tres torsos solitarios, mientras que los restantes no pasaron de esquemas o fueron destruídos antes de tiempo.

Aun seguía ardiendo el fuego sagrado en su corazón. Con decisión heroica volvió a arrojar las figuras creadas a la hoguera ardiente de su pecho, fundiendo lo ya creado en nuevas formas. Su sentido de justicia le había impedido crear un gran consolador por medio de figuras históricas, y entonces resolvió animar, con la autoridad

que da el espíritu creador, un genio que reuniese en sí todo lo que han sufrido los grandes de todos los tiempos, un héroe que no perteneciese a una sola nación, sino a todos los pueblos. Y en lugar de la verdad histórica, buscaría entonces el acorde superior de verdad e imaginación en una forma nueva, creando el mito de un hombre y, en medio de nuestro tiempo, la leyenda de un genio.

En forma maravillosa, todo lo perdido despertaba, de golpe, a nueva vida. Los sueños olvidados de los tiempos de colegio, el sueño artístico del niño que pensaba en un gran artista que se opusiese al mundo, la visión junto al Janículo del *necio puro* de nuestro tiempo, todo ello resurgía en su corazón. Las figuras enterradas de sus dramas, Aert y los girondinos, presentáronse transfiguradas; los monumentos de Beethoven, Miguel Angel y Tolstoi salieron de su rigidez histórica a la luz del día. Los desengaños se convirtieron en experiencias, las pruebas en elevación, y el fin aparente, en el comienzo verdadero, en la obra de sus obras: *Juan Cristóbal.*

ORIGEN DE LA OBRA

Juan Cristóbal iba desde temprano al encuentro de su creador. Lo vió por primera vez —huidizo sueño de niño— en la Escuela Normal. Allá, el joven Rolland pensaba escribir una novela, la historia de un artista puro que sucumbe frente al mundo. Nada claro había en los contornos, nada consciente de la voluntad, lo único decidido era que el protagonista debía ser artista, un músico a quien el mundo no comprendiese. Ese proyecto se diluyó como tantos otros, y el sueño desapareció junto con muchos otros sueños de juventud.

Pero volvió de Roma, y fué cuando surgió con fuerza elemental el poeta que estaba restringido en Rolland por el encierro y la ciencia. Malvida Meysenbug le había hablado mucho, en los claros atardeceres romanos, de las trágicas luchas de sus grandes amigos Wagner y Nietzsche, y Rolland vió entonces cuán omnipresentes

nos resultan los poderosos encubiertos únicamente por el ruido y el polvo de la hora. Uníanse naturalmente los designios trágicos de los cercanos héroes con la imagen soñada, y Rolland conoció en *Parsifal* el *necio puro* que llega al saber por la compasión, el símbolo del artista que enfrenta el mundo guiado únicamente por una profunda intuición, y que lo conoce a través de la experiencia. Y una tarde, durante un paseo al Janículo, se le apareció repentinamente, con la rapidez de un rayo, la clara visión de *Juan Cristóbal*: un músico de puro corazón, un alemán que sale de su patria y que, atravesando países, halla la vida, su Dios; un hombre terrenal, libre, inconmovible en su fe en todo lo grande y aun en aquello que lo repudia: la humanidad. Ya va tomando forma, indecisa aún, la figura, ya se aclara la imagen para el autor.

Siguieron luego años de acción, en que Rolland no tenía tiempo para soñar. Hasta que una nueva experiencia reanimó aquella imagen. En la casa de Beethoven, en Bonn, vió la bohardilla oscura en que el maestro pasó su pobre juventud, mientras que distintos libros y documentos le revelaron la tragedia heroica de su vida. Y de repente, aquella imagen soñada adquirió un sentido. Rolland quería que el protagonista de su obra fuese un Beethoven *redivivus* situado, por la imaginación, en nuestro mundo, un alemán, un solitario, un luchador, pero también un vencedor. La misma situación que el muchacho inexperto había considerado como una derrota, porque creía que el fracaso significa lo mismo que quedar vencido, se le aparecía al hombre maduro como el verdadero heroísmo: *Reconocer la vida y, sin embargo, amarla.* Ese cambio brusco brindó un nuevo horizonte a la figura acariciada desde hacía tiempo: la aurora de la eterna victoria en la lucha terrenal. En ese momento quedó espiritualmente concluída la figura de *Juan Cristóbal.*

Rolland conocía ahora al protagonista de su obra. Pero todavía tenía que aprender a representar al contrincante, su eterno enemigo: la vida, la realidad. El que quiera presentar una lucha justicieramente, ha de conocer a ambos adversarios. Y en aquellos años tuvo Rolland oportunidad de conocer a aquel contrincante en sus propios desengaños, en la propia experiencia, en el mundo de las letras, en el embuste de la sociedad y en la indiferencia de la multitud. Tuvo que pasar por todos los purgatorios de aquellos años parisienses antes de poder empezar su descripción. A los veinte años sólo se había conocido a sí mismo y no hubiera podido describir sino su propia heroica voluntad de pureza, mientras que a los treinta años estaba, además, en condiciones de formular la resistencia. Todo lo que había experimentado en esperanzas y desilusiones se precipitó en el lecho ruinoso del río de esa existencia. Las muchas anotaciones amontonadas en el curso de los años, casi en forma de diario, casualmente y sin propósito determinado, se subordinaban mágicamente a la obra en formación. La amargura se convirtió en entendimiento y el juvenil sueño de artista en el libro de una vida. En el año 1895 quedó trazado el plan a grandes rasgos. Como preludiando, comenzó Rolland a escribir algunas escenas de la juventud de *Juan Cristóbal.* En un pequeño pueblo escondido en Suiza escribió, en 1897, los primeros capítulos en que la música parece despertar por sí misma. Luego —y ello evidencia cuán claro y seguro estaba trazado el plan en su alma— dió forma a algunos capítulos del quinto y del noveno tomo. Trabajando como músico, se engranaba Rolland a los distintos temas, de acuerdo al humor momentáneo, y luego el artista consciente los unía armónicamente en la gran sinfonía. Su orden surgía de adentro y no de afuera. Formulaba los capítulos en el aparente azar de la inclinación y no en un orden estricto. A veces los animaba el paisaje con ritmo musical y otras veces les daba su tono característico un acontecimiento externo. Es simbólico el que esa obra europea haya sido escrita en todas partes de Europa: los primeros compases en un pueblo suizo, *Juven-*

tud en Zurich y junto al lago de Zug, otras partes en París, muchas más en Italia, *Antonieta* en Oxford, quedando terminada la obra el 26 de junio de 1912, en Baveno, luego de casi quince años de labor.

En febrero de 1902 apareció el primer tomo, *El alba,* en los *Cahiers de la Quinzaine,* y el 20 de octubre de 1902 apareció el último de los diecisiete cuadernos, por los que Rolland no había percibido un solo centavo de derechos. Al publicarse el quinto cuaderno, *La feria en la plaza,* se encontró finalmente un editor —Ollendorff— para la novela que luego surgió rápidamente de un silencio prolongado. Aun antes de terminar la obra, aparecían las traducciones parciales: inglesa, española y alemana, así como la biografía explicativa por Seippel. El gran premio para novelas de la Academia coronó, en esa forma, en el año 1913, una fama ya consolidada. En el comienzo del quinto decenio de su vida entró Rolland a la luz, y su mensajero, *Juan Cristóbal,* se convirtió en el más viviente de los vivientes e incitó su camino alrededor del mundo.

LA OBRA SIN FORMULA

¿Qué es *Juan Cristóbal?* ¿Una novela? No es posible encerrar en una sola palabra la característica de este libro que es tan grande como el mundo, un *orbis pictus* de nuestra generación. Rolland dijo cierta vez: *Toda obra que se puede encerrar completamente en una definición, es una obra muerta. Juan Cristóbal* es un ensayo de totalidad, un libro universal y enciclopédico, no sólo narrativo, sino un libro en el que todos los problemas siempre vuelven al problema central de lo total, del universo. Revela el alma y abarca la época; es la imagen de toda una generación y simultáneamente la biografía imaginaria de un solo individuo; un *corte a través de nuestra sociedad,* según dijera Grautoff, y la confesión de fe religiosa de un solitario, pero al mismo tiempo también una crítica productiva de la realidad y

un análisis creador del inconsciente, una sinfonía en palabras y un fresco de las ideas contemporáneas. Es una oda a la soledad y una *Heroica* de la gran comunidad europea. Cada una de esas definiciones no abarca más que una parte, y ninguna la obra completa. Pues no es posible trazar límites literarios a una acción moral y ética, y las fuerzas intelectuales de Rolland siempre atañen directamente a lo más íntimo del hombre. Su idealismo es una fuerza que aumenta la fe, un tónico para la vitalidad. Su *Juan Cristóbal* es un ensayo de justicia y de sincero reconocimiento de la vida. Y un ensayo de fe, ya que trata de inducirnos a amar. Esto y aquello se redondea en una exigencia moral (la única que jamás dirigiera al hombre libre): *reconocer la vida y, sin embargo, amarla.*

Al contemplar el arte de la época, dividido en mil partes, dice el mismo protagonista cuál es la intención de este libro: *La Europa de hoy ya no posee un solo libro común, ni una poesía, oración o acto de fe que sea propio de todos. Y ello es una ignominia que debería humillar a todos los artistas del presente. Ni uno de ellos ha escrito o pensado para todos.* Rolland quería anular esa afrenta, quería escribir para todos, no sólo para su patria, sino para todas las naciones, no sólo para los artistas y literatos, sino que quería dar una imagen de la vida en su propio ambiente a todos aquellos que deseasen conocer su vida y su época. *Juan Cristóbal* mismo es el portavoz de la voluntad íntegra de su creador: *Demuestra al hombre de cada día la vida de cada día: ella es más profunda y más amplia que el mar. El más insignificante de nosotros lleva dentro de sí un infinito... Describe la vida sencilla de uno de esos hombres llanos..., descríbela sencillamente, tal cual transcurre. No te preocupes por la palabra, por los engaños artísticos en que se agota la fuerza de los autores de hoy. ¡Hablas a todos, habla pues su lengua! ¡Ahóndate totalmente en tu creación, piensa lo que piensas, siente lo que sientes!*

El ritmo de tu corazón sea portador de tu palabra El. estilo es el alma.

Juan Cristóbal debía ser un libro de vida y no un libro de arte, y eso es lo que llegó a ser, un libro que apunta a la integridad de lo humano, pues en él aparece *el arte como la vida dominada.* No está en su centro, como en la mayoría de las obras contemporáneas, el problema erótico. Ni éste, ni ningún otro. Trata de abarcar todos los problemas fundamentales en su núcleo central, o como dijera Grautoff, *los contempla a través del prisma de un individuo.* El motivo fundamental de esta novela consiste en la forma en que ve la vida o, mejor dicho, en la forma en que enseña a ver la vida. Se puede llamar, por consiguiente, una novela educativa en el sentido del *Wilhelm Meister.* La novela de educación quiere demostrar, en la evocación de los años de aprendizaje y de correrías, cómo un hombre llega a conocer la vida ajena y cómo domina con ello la propia; cómo gracias a la experiencia reforma los conceptos de las cosas originariamente aprendidas y frecuentemente erróneas, y cómo el mundo se convierte de un ente exterior en una experiencia interior. Cómo de meramente curioso, se convierte en conocedor y de meramente apasionado en justo.

Pero esta novela de educación es al mismo tiempo una novela histórica, una *comedia humana* en el sentido de Balzac, una *historia contemporánea* en el sentido de Anatole France, y como esta última en muchos respectos, también una novela política. Pero Rolland, con su manera mucho más amplia, no sólo presenta la historia de su generación, sino también la historia cultural de su época, es decir, todas las irradiaciones de la sensación momentánea conjunta en todas sus formas, en las letras lo mismo que en el socialismo, la música y el arte, el feminismo y los problemas de la raza. Como hombre íntegro. Cristóbal comprende todo lo humano en el cosmos espiritual. No esquiva ningún problema y lucha contra todos los obstáculos. Vive universalmente, más

allá de las fronteras de las naciones, de las profesiones y confesiones y, por lo mismo, abarca el horizonte íntegro de su mundo.

Pero la novela histórica es, además, una novela de artista, una novela de la música. Su protagonista no es un paseante, como las figuras de Goethe, Novalis, o de Stendhal, sino un creador y, más o menos como en el caso de *Enrique Verde* de Gottfried Keller, es su camino hacia la vida exterior y simultáneamente el camino hacia el mundo interior, el arte, la perfección. El nacimiento de la música, la formación del genio están representados en una forma completamente personal y, sin embargo, típica. No sólo se da el análisis del mundo gracias a las experiencias, sino que también el del misterio de la creación, secreto original de la vida.

Con esa vida edifica la novela también un concepto del mundo, por lo que adquiere, además, carácter de novela filosófico-religiosa. Luchar por la integridad de la vida, significa, a juicio de Rolland, luchar por su sentido y origen, por el Dios, el Dios propio y personal. El ritmo de esa existencia busca una armonía definitiva entre sí mismo y el ritmo del ser, y del contenido terrestre se vuelca la idea en un himno al infinito.

Tal abundancia no tiene ejemplo. En una sola obra, *La guerra y la paz,* de Tolstoi, había encontrado Rolland la pureza interior y el éxtasis religioso, y aquella responsabilidad apasionada para con la verdad que él sólo transforma en su alta medida al trasplantar su tragedia de la lejanía de la guerra a la actualidad, y al asignar a su protagonista, en vez del heroísmo del arma, el de la lucha del arte. En éste como en todos los casos, su ejemplo ha sido el más humano de todos los artistas: el artista que consideraba el arte no como finalidad, sino como medio del efecto ético, y en el sentido de Tolstoi, *Juan Cristóbal* no quiere ser una obra literaria sino una acción. Por eso, *Juan Cristóbal,* esa sinfonía heroica, nunca se adapta a los cómodos conceptos de la fórmula. Este libro está fuera de todo lo usual y se halla, sin embargo,

en medio de la época. Está más allá de la literatura y, no obstante, constituye su manifestación más fuerte. Muchas veces ya no es arte y, a pesar de ello, es su ejemplo más puro. No es un libro, sino un mensaje, no es una historia y, sin embargo, es nuestra época. Es más que una obra: es la cotidiana maravilla de un hombre que se percibe a sí mismo y, por ende, a la vida entera, como verdad.

EL SECRETO DE LAS FIGURAS

La novela misma no tiene ejemplo en la literatura, pero sí lo tienen las figuras en la realidad. El historiador que hay en Rolland no titubea en dar a sus personajes ciertos rasgos de carácter de los grandes hombres que describía en sus biografías. Algunas veces, sus retratos se asemejan notablemente a determinados contemporáneos. En un proceso originalísimo, y que él mismo ha inventado: une un tema imaginado con algo existente o históricamente comprobado, combina determinadas características hasta formar con ellas una nueva síntesis. Sus caracterizaciones son, a menudo, más combinación que invento. Como músico, parafrasea —su proceso creador es últimamente siempre musical— insinuaciones temáticas, pero sin reformarlas totalmente. A veces créese haber descubierto ya una figura en sus características particulares, y de pronto se muda aquella en otra. Cada figura está compuesta de cien elementos que en su totalidad forman algo nuevo.

Juan Cristóbal mismo parece primero ser la imagen de Beethoven —Seippel llamó, con mucha justicia, al estudio sobre Beethoven un prefacio de *Juan Cristóbal*—, y en realidad, los primeros tomos están formados completamente de acuerdo a la imagen del gran maestro. Pero pronto se reconoce que el *Juan Cristóbal* constituye un ensayo más importante, que quiere dar la quintaesencia de todos los grandes maestros. Se han sumado, por así decir, todas las figuras de la historia de la mú-

sica y extraído la raíz de esa suma. Beethoven, el más grande, no es sino el tono predominante. En su patria, junto al Rin, pasa Juan Cristóbal su juventud. Sus antepasados también son de familia flamenca, y también su madre es una campesina y su padre un borracho, pero también se hallan en esta figura muchas características de Friedemann Bach, el hijo de Juan Sebastián Bach. La carta que se obliga a escribir al pequeño Beethoven *redivivus* y que está dirigida al príncipe, corresponde exactamente al documento histórico, y el episodio de las lecciones en casa de la señora von Kerich, recuerda a la señora von Breuning; pero hay en los comienzos reminiscencias de la juventud de Mozart, como, por ejemplo, en la escena en el castillo y en la aventura de Juan Wolfgang con la señorita Cannabich, que ha sido traspasado al *Juan Cristóbal.* Cuanto más se desarrolla, más se aleja de la imagen de Beethoven, y en su forma puramente exterior recuerda, unas veces, más a Gluck y otras veces, más a Haendel. A éste se parece Juan Cristóbal por la *poderosa brutalidad que todo el mundo temía,* y reza para Juan Cristóbal, palabra por palabra, la caracterización que Rolland oportunamente diera de Haendel, diciendo: *Era libre y sensible, y jamás llegaba a acostumbrarse a las reglas de la sociabilidad. Llamaba a todas las cosas por su verdadero nombre, y hacía enojar veinte veces por día a todos los que tenían trato con él.* También tenía gran influencia la biografía de Wagner: la fuga y la vuelta a París —como dijo Nietzsche, *desde la profundidad de sus instintos*—, los míseros trabajos en pequeñas editoriales, las penurias de la vida diaria, todo eso ha sido entresacado, en parte casi literalmente, del relato de Wagner, *Un músico alemán en París,* para ser incorporado a la vida de Juan Cristóbal.

Pero realmente decisiva para la transformación del protagonista y su separación casi violenta de la imagen de Beethoven, fué la biografía de Hugo Wolf por Ernst Decsey, aparecida en aquel entonces. De ella Rolland

no sólo extrajo motivos aislados —el odio contra Brahms, la visita a Hassler (Wagner), la crítica musical en el *Marsuyas* (diario del salón vienés), la trágica farsa de la fracasada obertura de *Pentesilea*, y aquella inolvidable visita al lejano admirador (profesor Schulz-Emil Kaufmann)— sino que además depositó en el alma de Juan Cristóbal el carácter y la forma creadora musical de Hugo Wolf, tal cual se la presenta aquella biografía. La manera de producir demoníaca, volcánica, que en erupciones, a veces elementales, inundaba el mundo con melodías, dando en un mismo día cuatro *lieder* a la eternidad, para luego quedar estéril por varios meses, el paso brusco de la bienaventuranza de la creación a la sombría inactividad ensimismada, esa forma trágica del genio, la debe Juan Cristóbal a la imagen de Hugo Wolf. Si su vida corporal queda conjurada en las formas más pesadas de Haendel, Beethoven y Gluk, su tipo espiritual se acerca más al gran compositor de los *lieder*, nervioso, convulsivo e inconstante. Pero Juan Cristóbal tiene, además, en muchas horas gentiles, algo de la bienaventurada alegría y del goce infantil de un Schubert. He aquí su disonancia: Juan Cristóbal es a la vez un viejo músico, el tipo clásico y el moderno, al que no son ajenos siquiera algunos rasgos de Gustav Mahler y de César Franck. No es un músico, figura de una generación, sino la sublimación de toda la música. Están entrelazados también en la figura de Juan Cristóbal elementos de hombres que no han sido músicos. El encuentro con la compañía dramática francesa está inspirado en *Imaginación y realidad* de Goethe, y aquella fuga al bosque (en que aparece, cual una sombra, por un segundo, el rostro de Nietzsche en la imagen de un desvariado) recuerda la muerte de Tolstoi. Grazzia es el tema de la inmortal amada; Antonieta recuerda a Enriqueta, la dulce hermana de Renán; en la actriz Margarita Oudon hay rasgos que recuerdan el destino de la Duce y otros que recuerdan el arte escénico de Susana Despres. En Emanuel se entremezclan elementos del carácter de Charles

Louis Philippe y de Charles Péguy con otros inventados, aparte de que se encuentran en él insinuaciones que recuerdan las figuras de Debussy, Verhaeren y Moréas. Y en los rasgos de carácter del diputado Roussin están amalgamados propiedades del crítico Levy-Couer, del editor Gomache, del comerciante en instrumentos musicales Hecht. Muchos se han dado por aludidos al aparecer *La Feria en la Plaza*, aun cuando no se ha querido hacer referencia a ellos, lo que es señal de que esos retratos han sido tomados con gran fuerza y sentido para lo típico de una baja realidad que en su constante repetición de la mediocridad es tan eterna como lo son las figuras raras, puras.

Pero una imagen pura, la de Olivier, parece no estar inspirada en este mundo, sino enteramente en la imaginación, y sin embargo, es ella precisamente la que percibimos como la más vital, porque reconocemos que en muchos de sus aspectos es un autorretrato no tanto del destino como de la característica humana de Romain Rolland. Como los antiguos maestros de la pintura, se colocó a sí mismo, ligeramente disfrazado, en medio del escenario histórico. Es su propio rostro, fino, delgado, ligeramente inclinado hacia adelante, es su energía, que dirigida siempre hacia el mundo interior, se consume en el más puro idealismo. Esa justicia clara corresponde a su propio entusiasmo, que siempre se resigna en cuanto a su persona, pero jamás en cuanto a la causa se refiere. Es verdad que en la novela, ese hombre dulce, ese alumno de Tolstoi y de Renán, admite que sea el amigo quien realiza la acción, y el mismo desaparece como símbolo de un mundo desaparecido. Juan Cristóbal no era más que un sueño, el anhelo de fuerza de un ser suave y pacífico: y Olivier-Rolland dió forma a ese sueño de su juventud, borrando su propia imagen de la tabla de la vida.

SINFONIA HEROICA

Un solo elemento une la abundancia de figuras y acontecimientos, la apiñada multitud de contrastes: la música. Y música es en *Juan Cristóbal* no sólo el contenido, sino también el continente. No se puede considerar esa novela —se emplea tal calificación sólo para mayor comodidad— como continuación de una tradición épica, como la de Balzac, Zola o Flaubert, que trata de disolver la sociedad, químicamente, en sus elementos, ni como la de Goethe, Gottfried Keller o Stendhal, que ensayan una cristalización del alma. Rolland no es un narrador, pero tampoco lo que se llama un poeta. Es músico y entreteje todo en armonía. En el fondo, *Juan Cristóbal* es una sinfonía nacida del mismo espíritu de la música del que, según Nietzsche, ha surgido la tragedia antigua. Sus leyes no son las del narrador sino las del sentimiento dominado. Su autor es un músico y no un poeta épico.

Tampoco tiene Rolland, como narrador, lo que se llama un estilo. No escribe en un francés clásico, no tiene una arquitectura de la frase estable, ni un ritmo determinado, ni el colorido de la palabra o una dicción personal. Es impersonal, porque no forma la materia sino que la materia lo forma a él. Sólo tiene una genial capacidad de adaptación al ritmo de los acontecimientos y al acorde de la situación. Es la resonancia, la vibración del sentimiento. Siempre es la primera línea como el acorde de una poesía y luego lleva su ritmo a toda la escena, por lo que se explican los episodios cortos y ceñidos que son, a veces como *lieder*, con su propia melodía y que dan, cada cual, ambiente y sensación distintos. Hay en *Juan Cristóbal* pequeños preludios que son como puro arte del canto, delicadas filigranas y caprichos, islas sonoras en medio de un mar ruidoso. Luego se encuentran partes sombrías como baladas y nocturnos plenos de ímpetu demoníaco y de tristeza.

Cuando Rolland trabaja llevado por la inspiración musical, se cuenta entre los más grandes artistas del idioma. Pero hay en su obra partes en que habla principalmente el historiador y crítico de la época, y en ella se apaga repentinamente aquel brillo. Dan la impresión de recitados fríos en medio de un drama musical, que son necesarios para aunar la acción y que el sentimiento conmovido quisiera pasar por alto, pese al mucho estímulo que brindan al espíritu. El viejísimo contraste entre el músico y el historiador se hace notar aún en esta obra.

Sólo por el espíritu de la música puede comprenderse la arquitectura de *Juan Cristóbal*. Aun cuando todas las figuras están logradas plásticamente, impresionan más bien como temas entrelazados en el elemento flúido de la vida sonora. Siempre es esencial el ritmo que emana de ellos y, sobre todo, de Juan Cristóbal, el maestro de la música. Y no se comprende la estructura, la idea arquitectónica interior de la obra, cuando sólo se considera la división exterior del original francés en diez tomos, que es meramente cuestión de técnica editorial. Las cesuras más importantes son aquellas que se encuentran entre los pequeños trozos, cada uno de los cuales está escrito en un tono idiomático distinto. Y nadie más que un músico, un gran músico a quien resultan familiares las sinfonías de los maestros, podría comprobar cómo en este caso una epopeya ha sido construída íntegramente a modo de obra sinfónica, de *Heroica*, cómo la forma de la composición musical más amplia ha sido transportada al mundo de la palabra.

Recuérdese solamente el hermoso cántico inicial: el murmullo del Rin. Se siente una fuerza primitiva, el río de la vida que se oye de eternidad en eternidad. Luego se desprende suavemente una pequeña melodía: ha nacido el niño Juan Cristóbal, nacido de la gran música del universo para aportar su ritmo a esa música infinita en cuyo transcurso se pierde cada ola. Se acercan dramáticamente las primeras figuras y, poco a poco, se pierde

el místico cántico: comienza el drama terrestre de una infancia. El espacio se llena paulatinamente de personas y de melodías. A su voz tímida contestan otras, hasta que la poderosa voz de hombre de Juan Cristóbal y la más dulce de Olivier dominan como mayor y menor la frase central de la composición. Todas las formas de la vida y de la música se despliegan en armonías y disonancias: aquellos estallidos trágicos de la melancolía de Beethoven, las fugas ingeniosas sobre temas de la música, escenas bailables (como en *La zarza ardiente),* himnos al infinito, y cantos a la naturaleza puros como los de Schubert. Todo está maravillosamente unido, y maravillosamente se desliga el impetuoso flujo. Poco a poco se pierde el tumulto dramático, y las últimas disonancias se disuelven en la gran armonía. Y en el último cuadro vuelve (acompañada por coros invisibles) la melodía del comienzo: el ruidoso río desemboca en el mar infinito.

Así termina la *Heroica Juan Cristóbal* en el cántico a las infinitas fuerzas de la vida y en el elemento eterno. Y Rolland quería recrear ese elemento eterno en la forma que en lo terreno más se aproxima al infinito: en el arte menos dependiente del tiempo, más libre, más sin patria, en el arte eterno: en la música. En ella es forma y contenido de la obra al mismo tiempo, núcleo y corteza: y la naturaleza es siempre la más verdadera ley de las leyes para el arte.

EL MISTERIO DE LA CREACION

Rolland no distingue al hombre creador sobre el género humano, para oponerlo al hombre no genial, sino que ve en el artista el más humano de los hombres. A su entender, la verdadera vida es tan idéntica con la producción, como en el sentido de Goethe lo es con la actividad. El que se encierra en sí mismo, el que no tiene un excedente de su propio ser, el que no sobrepasa sus propios límites y el que no lanza una parte de su fuerza

vital al futuro y a lo infinito, si bien sigue siendo un hombre, no es fundamentalmente viviente. Hay una muerte antes de epirar y una vida que va más allá de la propia existencia. No es la muerte la que señala el verdadero límite con la nada, sino que sólo señala el término del efecto. Vivir es crear. *Hay una sola alegría, la de la creación; todas las demás son sombras que planean extrañas sobre la tierra. Todo goce es goce creador, el del amor, el del genio, el de la acción. Todos son productos de un mismo fervor. Tanto si se trabaja en la esfera del cuerpo como en la del espíritu, siempre significa una fuga de la cárcel del cuerpo, un lanzarse a la corriente de la vida, una deificación. Crear equivale a matar la muerte.*

La creación es, pues, el sentido de la vida y el misterio de la vida, la medula de la medula. Por consiguiente, si Rolland casi siempre elige a artistas por protagonistas, no es por la razón de los románticos, que gustan oponer el genio melancólico a la masa sórdida, sino para acercarse más a los problemas originales. A través de los tiempos y del espacio, el eterno milagro de la creación de la nada del Universo aparece en la obra de arte más claro y, al mismo tiempo, espiritualmente más misterioso. Para Rolland, la creación artística constituye el problema de los problemas, porque el verdadero artista es el más humano de los hombres. Y siempre se introduce en los oscuros laberintos de los creadores, para hallarse lo más cerca posible del segundo álgido de la concepción espiritual, del nacimiento doloroso. Ausculta a Miguel Angel cuando apelotona su dolor en la piedra, a Beethoven cuando estalla en melodías, a Tolstoi cuando escucha el latido de la duda en su pecho oprimido. A cada cual se le aparece el ángel de Jacob en otra forma, pero en todos ellos arde la fuerza del éxtasis en la lucha con Dios. Y el esfuerzo constante y verdadero de Rolland en todos esos años tiende a encontrar al tipo original del artista y al elemento primitivo de lo creador (tal cual Goethe buscaba la planta original). Quiere demos-

trar el creador, la creación, porque sabe que en este misterio están contenidas la raíz y la flor de todo el secreto de la vida.

El historiador ya había escrito el nacimiento del arte en la humanidad, y ahora se aproxima el poeta al mismo problema en distinta forma, al nacimiento del arte en un hombre. *Historia de la Opera antes de Lully* y *Músicos de antaño* demostraban cómo había empezado a florecer la música, *la infinita flor de los tiempos;* cómo, por así decir, comienza a desarrollarse en otras ramas de los pueblos y de las épocas y en nuevas formas. Pero aun allá, como en todo comienzo, había oscuridad y misterio, y en cada hombre (que siempre tiene que recorrer el camino de la humanidad entera en abreviación simbólica) empieza lo creado como misterio. Rolland comprende que el saber jamás puede deshojar los misterios primitivos, no tiene la fe ingenua de los monistas que desnudan la creación de su grandiosidad con palabras, como *gases primitivos,* haciéndola aparecer como un efecto mecánico. Sabe que la naturaleza es púdica y no se deja observar en las horas más íntimas de la generación, y que ningún microscopio recoge el segundo en que un cristal se aúna a otro y en que la flor nace del capullo. La naturaleza no oculta nada tan celosamente como su magia más profunda: la procreación eterna, el secreto del infinito. Por eso, por ser la creación la vida de la vida, Rolland la considera una fuerza mística que alcanza mucho más allá de la voluntad y de la conciencia del hombre. En cada alma vive, aparte de ella misma, personal y consciente, un extraño huésped: *Hay un alma escondida, potencias ciegas, demonios que cada cual lleva encerrados en sí mismo. Todo nuestro esfuerzo, desde el comienzo de la humanidad, consistió en construir los diques de nuestra razón y de nuestras religiones contra ese mar interior. Pero cuando se desencadena una tempestad (y las almas más ricas son las más expuestas a esos temporales) y cuando se derrumban esos diques, aquellos demonios*

quedan libres. Surgiendo del inconsciente, de una supervoluntad, inundan cálidas olas al alma, no por su voluntad, sino contra la voluntad, y ni la razón ni la claridad pueden vencer a ese dualismo del alma y su demonio. Las fuerzas no penetran al hombre creador por las puertas y ventanas de su ser despierto sino, como un espíritu, por la atmósfera de su ser. Repentinamente el artista cae víctima de una embriaguez espiritual, de la voluntad independiente de la voluntad, *del enigma indecible del mundo y de la vida,* según Goethe llamaba a lo demoníaco. El Dios penetra en él como una tempestad, se abre delante de él como un abismo al que se lanza el artista inconscientemente. En el sentido de Rolland, ningún artista verdadero posee al arte, sino que el arte posee al artista. Aquél es el cazador y éste la presa, aquél el vencedor y éste el siempre bienaventuradamente vencido.

El creador siempre lo es antes de haber creado. El genio es predestinado. En las galerías de la sangre prepara la extraña fuerza —mientras que el sentido todavía duerme— la gran magia en el niño, y Rolland lo ha descrito maravillosamente al demostrar cómo el alma del pequeño Juan Cristóbal ya está pletórica de música aun antes de haber percibido el primer tono. El demonio misterioso está encerrado en el pecho infantil y sólo espera la señal para moverse. Y cuando el niño penetra, de la mano del abuelo a la iglesia, y la música se abalanza sobre él, desde el órgano, se estreceme en su pecho el genio saludando las obras de los lejanos hermanos: el niño lanza gritos de júbilo. Y otra vez, cuando los cencerros de los caballos resuenan melódicamente, se tiende el corazón en inconsciente fraternidad y reconoce un elemento semejante. Y después llega el momento del encuentro —uno de los más bellos del libro, y lo más hermoso quizás que se haya escrito sobre la música—, cuando el pequeño Juan Cristóbal trepa con dificultad a la silla, se sienta ante la caja mágica del piano y por primera vez corren sus deditos torpemente por la espe-

sura infinita de las armonías y disonancias, donde cada tono le contesta como un *sí* y un *no* a las preguntas inconscientes de una voz ajena en él. Pronto aprende a despertar los tonos y a formarlos. Primero las melodías le buscaban a él, ahora él las busca a ellas. Y el alma que, sedienta de música, las ha absorbido largo tiempo ávidamente, fluye ahora en creaciones, sobrepasando la orilla de su carácter hacia el mundo.

Ese genio innato del artista crece con el niño, madura con el hombre, envejece con el anciano: es un vampiro que se nutre de cada experiencia, que bebe sus alegrías y sus penas, que poco a poco absorbe toda la vida al grado que para el creador ya no queda sino la eterna sed y la penuria de la creación. A juicio de Rolland, el artista no quiere producir, sino que tiene que crear. La producción no es para él una usura, una anormalidad de la vida, sino la única verdadera salud. La improductividad es la enfermedad. Jamás se ha descrito más bellamente el tormento de la falta de inspiración como en *Juan Cristóbal*. El alma es como una tierra resecada, ardiente bajo el sol calcinante, y su pesar es peor que la muerte. Ni un hálito de viento que brinde frescura, todo se seca, la alegría y la fuerza y la voluntad se desmayan. Y de repente rompe un huracán del negro cielo del corazón, se oye el trueno de la fuerza que se aproxima y se ven los relámpagos incendiarios de la inspiración; de pronto se abren infinitos manantiales arrastrando al alma misma en un goce infinito. El artista se ha identificado con el mundo, convirtiéndose en Dios, creador de todos los elementos. Todo lo que encuentra, lo arrastra consigo en ese torrente ruidoso, *todo sirve de pretexto a su fecundidad inagotable*. Transforma la vida entera en arte y —como Juan Cristóbal— aun su muerte en una sinfonía. Para abarcar la totalidad de la vida, trató Rolland de describir su misterio más grande, la creación, el Universo en su origen, el arte en un artista. Entre crear y vivir, que los más débiles se esfuerzan temerosos de distinguir, creó una trabazón en forma

de una figura modelo, porque Juan Cristóbal es simultáneamente el genio activo y el hombre que sufre, que sufre por la creación y que crea por el sufrimiento. Su genio imaginado se convierte, por ser un creador, en el más viviente de los vivientes.

JUAN CRISTOBAL

El arte tiene muchas formas, pero la más elevada es aquella que resulta más íntimamente semejante a la naturaleza, tanto en su ley como en su forma. El verdadero genio obra de un modo elemental y natural, es amplio como el mundo y multiforme como la humanidad. Crea por plenitud y no por debilidad. Y por eso consiste su efecto eterno en que a su vez produce fuerza, hace la apología de la naturaleza y eleva la vida por encima de su medida temporal al infinito.

Juan Cristóbal ha sido concebido como tal genio. Su mismo nombre es un símbolo. No sólo se llama Juan Cristóbal Kraft (fuerza) sino que él mismo es la fuerza nutrida por la tierra campesina, lanzada como un proyectil por el destino a la vida, y que rompe violentamente todos los obstáculos. Esa fuerza de la naturaleza parece hallarse en interminable lucha con la vida, si se identifica el concepto de la vida con lo que descansa, con lo que existe y con lo ya presente. Pero en el sentido de Rolland, la vida no es esa quietud, sino la lucha contra la quietud, es la creación, el eterno empuje contra la gravitación del pasado. Y justamente el genio, el mensajero de lo nuevo, tiene que ser, por fuerza, el luchador entre los artistas. A su lado están los demás artistas que obran pacíficamente, los contemplativos, los sabios observadores de lo que ya se ha formado, los que perfeccionan algo que han visto, y los que ordenan quedamente los resultados. Ellos, los herederos, tienen la quietud, él, el antecesor, es la tempestad. El tiene que convertir la vida en obra de arte y no puede gozarla como obra de arte; primero debe crearse todo, su forma,

su tradición, su ideal, su verdad, su Dios. Nada está terminado para él; tiene que empezar constantemente. La vida no le saluda como cosa acogedora en la que se puede instalar cómodamente; para él no es más que el material para el nuevo edificio en que otros vivirán más tarde. Por eso no le está permitido el descanso. *Ve sin tregua,* le dice su Dios, *hay que luchar eternamente.* Y él, fiel al gran mandamiento, recorre ese camino desde los años de niñez hasta la hora de la muerte, incansable en la lucha y armado con la espada candente de la voluntad. A veces está cansado y exclama como Job: *Siempre tiene que estar luchando el hombre en la Tierra, y no son sus días nunca como los del jornalero.* Pero al levantarse de sus desmayos reconoce *que sólo se vive cuando no se pregunta por qué se vive, sino cuando se vive para vivir.* Sabe que el esfuerzo es de por sí ya el premio, y en una hora espléndidamente iluminada dice la más hermosa frase acerca de su destino: *no busco la paz, busco la vida.*

Pero lucha equivale a fuerza. Y a pesar de su innata bondad, Juan Cristóbal es un ser violento. Hay en él algo de bárbaro, algo elemental, algo de una catarata que se despeña a las llanuras de la vida, obedeciendo no a la propia voluntad, sino a inconscientes leyes de la naturaleza. Su mismo físico ya revela la fuerza combativa de su carácter. Juan Cristóbal es grande, pesado, casi torpe, tiene manazas, brazos musculosos, una fuerte sangre roja que bulle fácilmente en la pasión y se conmueve en explosiones tempestuosas. En su paso grave, poco flexible, pero incansable, está la pesada fuerza de sus antepasados maternos que eran labradores, y esa fuerza elemental le da seguridad en las crisis más graves de su vida. *Dichoso al que una raza fuerte mantiene erguido en las adversidades de la vida, los pies del padre y del abuelo siguen llevando al desmayado hijo, la resistencia de abuelos fuertes eleva al alma desgarrada.* Pero tal fuerza física presta algo más que la resistencia contra una actualidad dificultosa: da confianza en el porvenir,

un optimismo sano e inflexible, una conciencia victoriosa e imperturbable. En una hora de desengaño, exclama cierta vez con voz de júbilo: *Tengo siglos por delante; ¡viva la vida, viva la alegría!* La raza alemana le ha dado esa confianza sigfridiana en el éxito, por eso reta violentamente a la lucha. Sabe que *el genio quiere el obstáculo, el obstáculo forma al genio.*

La fuerza siempre es obstinada. Mientras su fuerza no está purificada espiritualmente y dominada moralmente el joven Juan Cristóbal no ve más que a sí mismo. Es injusto contra los demás, sordo y ciego contra toda oposición e indiferente contra el gusto o el disgusto. Como un leñador, se precipita a través de la selva derribando árboles a diestra y siniestra con el solo objeto de obtener luz y espacio para sí mismo. Injuria al arte alemán, sin comprenderlo; desprecia al francés, sin conocerlo; tiene la *insolencia maravillosa de la juventud fuerte,* que dice con el *baccalaureus: No existía el mundo hasta que yo lo creé.* Su fuerza da rienda suelta a su afán de pendencia, porque sólo en la lucha se siente a sí mismo en la vida infinitamente amada.

Esa lucha de Juan Cristóbal no se debilita con los años. Tan grande como su fuerza es también su desmaña. Juan Cristóbal no conoce a sus enemigos; dificultosamente aprende a reconocer la vida y, por conocerla nada más que poco a poco, esa novela resulta tan conmovedora y pedagógica. Nada le resulta fácil, nada le llega porque sí. Es ingenuo como Parsifal, de buena fe, un poco ruidoso y con maneras de provinciano. En vez de pulirse en las piedras del molino de la sociedad, tritura en ellas sus huesos. Es un genio intuitivo y no un psicólogo, no anticipa nada sino que tiene que sufrir todo para conocerlo. *No tiene la mirada de ave de rapiña de los franceses y judíos que advierten y deshilachan el menor pingajo de los objetos. Se empapaba de todo como una esponja, silenciosamente. Sólo al cabo de unas horas, a veces después de días, comprendía que había captado todo.* Para él, no existe nada exterior. Tiene que

trasponer cada conocimiento primero en sangre, digerirlo, como quien dice. No cambia ideas y conceptos como unos billetes por otros, sino que esputa luego de un largo malestar, lo falso, todas las mentiras e ideas triviales que le había impuesto la juventud. Sólo después puede tomar nuevo alimento. Antes de reconocer a Francia tiene que haberle quitado todas sus máscaras, una después de la otra, y antes de llegar a Grazzia, la *inmortal amada,* tiene que haber pasado por aventuras bajas. Y antes de encontrarse a sí mismo y a su Dios, tiene que haber vivido su existencia entera: sólo en la ribera opuesta, reconoce Cristophorus que su carga era un mensaje.

Pero sabe que *es bueno sufrir cuando se es fuerte, y ama su impedimento. Todo lo grande es bueno, y el mayor dolor limita en la liberación. Lo que abate, lo que aterra, lo que destroza indefectiblemente al alma, no es otra cosa que la mediocridad del dolor y de la alegría.* Poco a poco llega a reconocer a su único enemigo, su propio ímpetu; llega a ser justo y a comprenderse a sí mismo y al mundo. Apasionado, alcanza la claridad y se percata de que la adversidad no tiene por objeto a su persona sino al poder del eterno que lo empuja; llega a amar a sus enemigos, que le han ayudado a encontrar su propia personalidad y que por distintos caminos marchan hacia la misma meta. Han tocado a su término los años de aprendizaje y —como dijo Schiller en aquella preciosa carta a Goethe— *los años de aprendizaje son sólo un concepto relativo que exige su correlativo, la maestría, cuya idea tiene que explicar y justificar a aquél.* Al entrar en años, Juan Cristóbal empieza a ver claramente. En todas las transformaciones se ha cristalizado su propio ser, se ha librado de todos los prejuicios y, *libre de toda fe, de toda ilusión, de los preconceptos de los pueblos y de las naciones,* puede ser el gran creyente de la vida. Está libre y sin embargo es, desde que conoce el sentido de su camino, piadoso a su manera. Y *transfigurado por la fe* se eleva su primitivo optimismo ingenuo y ruidoso que exclamaba: *¿Qué es la vida?*

Una tragedia. ¡Hurra!, y se convierte en una suave sabiduría que abarca todo. Y su nueva profesión de fe liberal dice entonces: *Servir a Dios y amarlo, quiere decir servir a la vida y amarla.* Siente surgir detrás suyo unas generaciones nuevas y saluda en ellas, pese a que le combaten, a la vida eterna. Ve abovedarse su fama como una catedral y la siente muy lejana. Se ha convertido en guía, él que había sido un tempestuoso sin fines determinados, pero sólo comprende claramente su propia meta, cuando le rodea la muerte en olas sonoras y él desborda en la gran música, en la paz eterna.

Lo que hace tan heroicamente grande esa lucha de Juan Cristóbal, es el hecho de que su objeto sea lo más grande: la integridad de la vida. Ese hombre luchador tiene que edificar todo por sus propios medios: su arte, su libertad, su fe, su Dios y su verdad. Tiene que libertarse luchando de todo lo que los demás le han enseñado, de toda comunidad del arte, de las naciones, de las razas y confesiones. Su pasión jamás aspira a un objeto aislado, como el éxito o el placer *(no existe relación alguna entre la pasión y el placer).* Lo que da ese sello tan trágico a tal lucha, es su soledad. Se esfuerza por conocer la verdad por sí solo, sabiendo que cada hombre tiene su verdad propia, y si, no obstante, llega a prestar ayuda a los demás, no es por su palabra, sino por su carácter, que, gracias a su poderosa bondad, tiene un maravilloso efecto unificador. Quien quiera que tenga relación con él —los hombres imaginados del libro lo mismo que las personas reales que lo lean— experimentan una elevación gracias a su ser, porque el poder que le da el triunfo es la vida misma que nos está destinada a todos. Al amar a Juan Cristóbal, amamos, confiados, al mundo.

OLIVIER

Juan Cristóbal es la imagen del artista. Pero cada forma y cada fórmula del arte y del artista ha de ser, necesariamente, parcial. Por eso Rolland le opone *nel*

mezzo del camin, el tipo opuesto. Opone al alemán un francés, y al héroe de la acción, el héroe del pensamiento. Juan Cristóbal y Olivier son figuras complementarias que se atraen forzosamente por la profunda ley de la polaridad; *eran muy distintos uno del otro, pero se querían por esa diferencia, porque eran de la misma especie* —de la más noble. Olivier es tanto la esencia de la Francia espiritual, como Juan Cristóbal es fruto de la mejor fuerza alemana; son ideales creados comúnmente con un fin sublime. Armonizando como mayor y menor agotan, en forma más dura o más suave, el tema del arte y de la vida en las más hermosas variaciones.

En su aspecto exterior, sus contrastes son muy pronunciados, corporal y socialmente. Olivier es pálido, enfermizo, delicado, y no surge, como Cristóbal, del terruño de su pueblo, sino de una burguesía vieja y agotada, y su alma, con toda su fogosidad, tiene un aristocrático temor vital de todo lo ordinario. Su vitalidad no es producto, como en el caso de su robusto caramada, de un exceso de fuerza, de músculo y sangre, sino de nervio y cerebro, de voluntad y pasión. Es más receptivo que productivo. *Era yedra y tenía que adherirse, un alma femenina que siempre debía amar y ser amada.* Huye de la verdad hacia el arte, mientras que Juan Cristóbal se precipita al arte para encontrar en él la vida multiplicada. En el sentido de Schiller, es Olivier el artista sentimental, en contraposición al genio cándido de su hermano alemán. Es la belleza de una cultura, símbolo de la *vasta cultura y el genio psicológico de Francia.* Juan Cristóbal, en cambio, es el ejemplar magnífico de una naturaleza. Olivier es la contemplación, su amigo es la acción. En aquél todo se refleja, mientras que el genio ilumina al mundo. *Transporta todas las fuerzas que extrae de la acción al pensamiento.* El produce ideas y Cristóbal vitalidad, no quiere enmendar al mundo sino a sí mismo. Se conforma con llevar a cabo, dentro de sí, la lucha por la responsabilidad, y observa sosegado el juego de los tiempos con la dolorosa sonrisa escéptica de su maestro

Renán, que de antemano conoce la repetición indefectible de todo lo malo y la perpetua victoria de la injusticia y de lo falso. Por eso, sólo quiere a la humanidad, que es una idea, y no a los hombres, que son su realización insuficiente.

A primera vista aparece como un ser débil, tímido y pasivo, y así lo ve también, al principio y casi irritado, su amigo. *Pero, ¿no puedes odiar?,* le pregunta con su característica violencia. *No,* contesta Olivier sonriente. *Odio al odio. Detesto luchar contra personas que desprecio.* No transige con la realidad. Su fuerza es la soledad. *No formo parte del ejército del poder, pertenezco al ejército del espíritu.* No puede espantarle derrota alguna, ni convencerle la victoria. Sabe que la fuerza gobierna al mundo, pero no la reconoce. Juan Cristóbal arremete, con su ira germánica y primitivamente pagana, contra los obstáculos y los pisotea. Olivier sabe que mañana volverá a crecer la cizaña. Pasa sin enojo, pensando como Goethe, *que nadie se queje de la bajeza, que es lo más poderoso, pese a todo lo que nos puedan decir.*

No desea la lucha, y al esquivarla, no lo hace por temor al descalabro, sino por indiferencia con respecto a la victoria. El menosprecio de toda injusticia no se somete a éxito alguno, se niega al César por amor a Cristo, porque ese espíritu libre conserva en lo más profundo del alma un cristianismo purísimo: *Correría riesgo de perder la tranquilidad de mi alma, y ella me importa más que la victoria. No quiero odiar. Quiero hacer justicia aún a mis enemigos. Deseo conservar, en medio de todas las pasiones, la claridad de mi vista para poder comprender y amar todo.*

Y Juan Cristóbal pronto descubre el hermano de su espíritu, siente que el heroísmo de la idea no es menor que el heroísmo de la acción, y que el anarquismo idealista de Olivier no es menos atrevido que su revuelta elemental. Y rinde pleitesía al alma férrea de aquel ser aparentemente débil. Nada puede doblegar a Olivier, ni

confundir su espíritu claro. El mayor número jamás adquiere, para él, fuerza de argumento. *No había nada que hubiese podido conmover la independencia de su juicio. Cuando él amaba algo, lo amaba pese a todo el mundo.* La justicia es el único polo que señala indefectiblemente la aguja de su voluntad. El único fanatismo de esa alma limpia. Como su predecesor más débil, Aert, tiene *hambre de justicia,* y cada injusticia, aún aquellas de tiempos pretéritos, le molesta como una alteración del orden del mundo. Por eso no pertenece a partido alguno, sino que es siempre abogado de los desdichados y oprimidos. *Siempre está de la parte de los vencidos.* No pretende ayudar en un modo social a la masa, sino a las almas aisladas, mientras que Juan Cristóbal quisiera conquistar los paraísos del arte y de la libertad para la humanidad entera. Pero Olivier sabe que existe una sola libertad verdadera: la interior, la que sólo puede conquistar uno mismo para sí mismo. La locura de las masas, su eterna lucha de clases y naciones por el poder, le resulta dolorosa y ajena. Y cuando aun Cristóbal quiere partir y luchar en la guerra que estalla entre Alemania y Francia, cuando todos dejan caer sus convicciones, él solo se mantiene incólume. *Amo a mi patria,* dice al hermano del otro país, *la quiero como tú quieres a la tuya. Pero, ¿por ella debo matar mi alma y traicionar a mi espíritu? Eso significaría traicionar a mi patria. Pertenezco al ejército del espíritu y no al ejército del poder.* Pero el poder brutal se venga y lo pisotea estúpida y groseramente en una casualidad trivial. Sólo le sobrevive su idea, su verdadera vida, renovando el idealismo místico en toda una generación posterior.

Como abogado magistral de la conciencia, contesta un hombre sin violencia al poderoso, el genio del espíritu al genio de la acción. Unidos profundamente en el amor al arte, en la pasión por la libertad y en la necesidad de pureza ética, ambos héroes son simultáneamente *libres y devotos,* pero cada cual en otro sentido, hermanos en la suprema esfera, en aquella que Rolland

llama *la música del alma:* en la bondad. Pero mientras la bondad de Cristóbal es instintiva y, por consiguiente, más elemental e interrumpida apasionadamente por recaídas en el odio, es la bondad de Olivier más consciente, más sabia y sólo de vez en cuando pálidamente iluminada por un escepticismo irónico. Pero por esa misma forma opuesta, complementaria de un impulso original y puro, se sienten poderosamente atraídos. Cristóbal con su robustez confiada enseña al solitario Olivier la alegría de la vida y aprende de él la justicia. El fuerte eleva al sabio, y éste purifica al fuerte por medio de la claridad. Esa manera de hacerse mutuamente feliz debía ser un símbolo para ambos pueblos. Una amistad espiritual señalada en dos individuos debería convertirse en unión espiritual de dos naciones hermanas, a fin de que se uniesen las *dos alas del Occidente* para poder elevar libremente el espíritu europeo sobre el pasado sangriento.

GRAZZIA

Juan Cristóbal es la acción creadora. Olivier, la idea creadora. Una tercera forma cierra el círculo de la existencia: es Grazzia, el ser creador que sólo tiene que vivir en belleza y claridad para cumplirse. Su nombre también es simbólico. La fuerza del hombre, Juan Cristóbal Kraft (fuerza), encuentra en el crepúsculo a Grazzia, la quieta belleza de la mujer que ayuda al impaciente a encontrar la consonancia, la última armonía.

Hasta ahora, Juan Cristóbal no tenía sino compañeros de lucha y enemigos en su gran camino hacia la paz. En Grazzia encuentra, por primera vez, al ser que no está en tensión, ni excitado, sino que es la pura armonía que, desde años atrás, busca inconscientemente en su música. Grazzia no es un ser ardiente en que él se enciende. El fuego de la sensualidad íntima hace tiempo ya que ha sido apagado por un ligero cansancio de la vida, una indolencia dulce, pero aun en ella oscila aquella *música del alma,* la gran bondad que, ella sola, le acerca

fraternalmente a los hombres. Grazzia no lo empuja —ya se ha lanzado tan lejos, y el cabello brilla blanco en sus sienes—, le demuestra la calma, *la sonrisa del cielo latino* en que se pierde finalmente su inquietud renovada, suavemente, como una nube que flota hacia el Occidente. La ternura fogosa que le estremecía como un espasmo, la necesidad de amar, que lo inflama elementalmente en *La zarza ardiente* y amenaza con destrozar su existencia entera, aparece sosegada en el *matrimonio transcendental* con Grazzia, la *amada inmortal.* Es como si un brillo del mundo griego rasgase las neblinas de su carácter alemán. En Olivier se aclara Juan Cristóbal, en Grazzia se suaviza. Olivier lo ha reconciliado con el mundo, Grazzia consigo mismo. Olivier era el Virgilio que le acompañaba a través de los purgatorios de lo terreno, mientras que ella se convierte en Beatriz, que le señala el cielo de la gran armonía. Nunca se ha comprendido el trío europeo en símbolos más nobles, la ferocidad alemana sórdida, la claridad francesa y la belleza suave del espíritu italiano. La melodía de su vida se disuelve en este trío. Juan Cristóbal es ahora ciudadano del mundo entero, familiar con todos los sentimientos, países e idiomas y puede penetrar en la postrer unidad de la vida : la muerte.

Una de las figuras más tranquilas del libro es Grazzia, *la bella;* apenas si se percibe su paso por los mundos agitados, pero su sonrisa, su suave sonrisa de Monna Lisa inunda, como una luz transparente, el ambiente animado. Sin ella, la obra y el hombre hubieran carecido de la gran magia del eterno femenino, la entrada al último secreto. Y cuando desaparece, queda un esplendor suyo que llena ese libro del ímpetu de la lucha con una dulce melancolía lírica, disolviéndolo en una nueva belleza: la paz.

JUAN CRISTOBAL Y LOS HOMBRES

A pesar de todas sus relaciones íntimas, es el camino de Juan Cristóbal, el del artista entre los hombres, en definitiva, soledad. Marcha siempre al encuentro de sí mismo, se adelanta cada vez más en el laberinto de su carácter. La sangre de los antepasados lo empuja, de la inmensidad de un origen intrincado, hacia otras inmensidades de la creación. Los hombres que encuentra en su camino, no son, en última instancia, sino sombras y señales, piedras miliares de la experiencia, escalones del ascenso, escalones del descenso, episodios. Pero ¿qué otra cosa es el reconocimiento, si no una suma de experiencia, y la vida, si no una suma de encuentros? Los hombres no son el destino de Juan Cristóbal, pero sí el material que transforma en creación. Son el elemento del infinito al que se siente hermanado, y como desea la integridad de la vida, tiene que cargar también con su parte amarga: la humanidad.

En este sentido todos le ayudan: sus amigos mucho y sus enemigos más aún, porque aumentan su vitalidad y estimulan su fuerza. Fomentan la obra (¿y qué es el verdadero artista si no la obra en formación?) justamente cuando tratan de ponerle trabas, y en la gran sinfonía de su pasión son ellos las voces claras y oscuras inextricablemente entrelazadas en un ritmo sonoro. Así aparece, en medio de su niñez, Gottfried, el bondadoso anciano que surge, no se sabe cómo, del espíritu de Tolstoi. Aparece fugazmente, siempre sólo por una noche, con un atado sobre el hombro, un Ashavero eterno, pero bondadosamente alegre, que nunca se rebela ni se queja, un hombre que hace su senda hacia Dios inclinado, pero con noble constancia. Sólo toca fugazmente la vida de Cristóbal, pero ese rápido contacto basta para poner al creador en oscilación. O he aquí la figura de Hassler, el compositor. Juan Cristóbal percibe su rostro nada más que por un instante al comienzo del libro,

pero en ese segundo ya reconoce el peligro que significaría el que llegara a parecérsele por la indolencia del corazón, e inmediatamente reacciona. Los hombres son para él, señales, gritos, diapasones del sentimiento. Cada uno le aguijonea, unos con amor, otros con odio, el viejo Schulz le ayuda con su comprensión en un segundo de angustia, el orgullo de la señora Kerich, la simplicidad de los pequeños burgueses le arrojan a distintas desesperaciones y a la fuga que resulta su salvación. El veneno y la medicina se parecen horriblemente. Pero nada carece de sentido para el hombre creador, porque él presta a todo un sentido para sí mismo, hace vivir en su obra aun aquello que se esfuerza en trabar su vida. Necesita sufrir para saber. Extrae la mayor fuerza de la pena y de la conmoción más profunda. Y a propósito coloca Rolland la más bella de las obras imaginarias de Juan Cristóbal en la época de sus sacudidas espirituales más intensas, en los días siguientes a la muerte de Olivier y en los momentos inmediatos a la desaparición de la *amada inmortal*. Resistencia y sufrimiento, los enemigos del hombre, son los amigos del artista. Por eso, le significa cada uno que encuentra, nutrición, fomento, conocimiento. Necesita a los hombres para su más completa soledad creadora.

Es cierto que lo ignora mucho tiempo y que juzga a los hombres, al principio, equivocadamente porque los ve a través de su temperamento y no a través de su entendimiento. Primero percibe Juan Cristóbal a todos los hombres con su entusiasmo desbordante. Los cree a todos sinceros y bondadosos como él, e inmediatamente después del primer desengaño vuelve a ver equivocadamente, a través de su amargura, y se atrinchera en la desconfianza. Pero entre la excesiva estima y el desprecio se forma poco a poco la justa medida. Elevado por Olivier hasta la justicia y conducido por Grazzia hacia la clemencia, enseñado por la vida vivida, no sólo se comprende mejor a sí mismo sino también a sus enemigos. Al terminar la obra se halla una pequeña escena

aparentemente insignificante: Juan Cristóbal se encuentra con su más viejo enemigo, Lévy-Coeur, y le tiende espontáneamente la mano. En esa reconciliación hay algo más que la compasión de un momento, en ella está el sentido de la larga marcha, el gran reconocimiento que —variando ligeramente su viejo lema del verdadero heroísmo— llega a ser su postrer confesión de fe: *conocer a los hombres y, sin embargo, amarlos.*

JUAN CRISTOBAL Y LAS NACIONES

En su juvenil ímpetu ve a los hombres con pasión y presentimiento, y por lo mismo no comprende su esencia. Con la misma pasión y el mismo prejuicio ve también, al principio, a las familias humanas, a los pueblos. Es una fatalidad que conozcamos primero —y muchos seres durante la vida entera— el propio país nada más que por dentro, y a los demás únicamente por fuera. Sólo cuando conocemos el propio desde afuera y el extraño por dentro, en el seno de sus hijos nativos, podemos ver de un modo europeo y comprender a los distintos países como un complemento. Juan Cristóbal, ya que es un luchador por la totalidad de la vida, tiene que recorrer, forzosamente, el camino que convierte al hombre nacional en ciudadano del mundo, en *alma europea.*

Como siempre, el comienzo de Juan Cristóbal es un prejuicio. Estima demasiado a Francia y tiene el concepto corriente del francés libre y amante del arte y de la Alemania restringida. El primer vistazo a París lo desilusiona. No encuentra más que mentiras, ruido y engaño. Sólo poco a poco descubre que el alma de una nación no está fuera, como un adoquín en la calle, sino que hay que remover a los hombres para encontrarla debajo de una gruesa capa de apariencias y mentiras. Pronto deja la costumbre de hablar de *los* franceses, *los* italianos, *los* judíos, *los* alemanes y de pegar sus caracteres como rótulo sobre un juicio remachado. Cada pueblo tiene su propia medida con la que hay que me-

dirlo, su forma, su hábito, sus defectos, su mentira, como tiene su clima, su historia, su cielo, su raza, y no es posible encerrarlo en un concepto y en palabras. Lo mismo que toda experiencia, hay que construir un país por dentro. Con palabras no se forma más que un castillo de naipes. *La verdad es la misma en todos los países, pero cada nación tiene su mentira que llama su idealismo. Cada ser la respira desde la cuna hasta la muerte, y le resulta imprescindible para vivir. Sólo pueden librarse de ella algunos genios, en lucha heroica, durante la cual están aislados en el libre universo de su pensamiento.* Antes de poder juzgar libremente, hay que librarse de todo prejuicio. No existe otra fórmula, no hay recetas psicológicas; es menester penetrarse de la materia y entregarse confiadamente, igual que al realizar otra creación. Hay una sola ciencia, tanto de los pueblos como de los hombres: la del corazón y no la de los libros. Sólo ese reconocimiento de alma en alma puede ligar a los pueblos. Lo que los separa es el eterno malentendido, de acuerdo al cual consideran su fe como la única acertada, y su carácter como el único digno. Sólo el nacionalismo, el amor propio colectivo, *la gran peste europea del orgullo,* que ya Nietzche había llamado *la enfermedad del siglo,* distancia violentamente a las naciones de las naciones. Como árboles en el bosque, tronco junto a tronco, quieren estar cada cual por sí sola, mientras que en la profundidad se tocan las raíces y en la altura las copas. El pueblo, la profundidad, el proletariado no siente contraste alguno, porque siente de un modo más ampliamente humano —y con sorpresa observa Juan Cristóbal en Sidonie, la sirvienta bretona, *cuánto se parece la gente decente de Francia a la de Alemania.* Y los mejores, a su vez, la élite, Olivier, Grazzia, ya viven en aquella pura esfera de Goethe *donde se percibe el destino de extrañas naciones como el propio.* La comunidad es una verdad, el odio una mentira de los pueblos y la justicia es el único verdadero lazo de unión entre los hombres y las naciones: *Todos —todos los pueblos— somos deudores unos de los otros. ¡Juntemos, pues, nuestras deudas y deberes!* En todas las naciones ha sido obsequiado y herido Juan Cristóbal, todas le han desengañado y bendecido. Reconoce su imagen cada vez más puramente. Y al terminar su peregrinaje, ya no constituyen ellas para el ciudadano del mundo sino patrias del alma, y el músico que hay en él, sueña con una obra sublime, con la gran sinfonía europea en la que todas las voces de los pueblos dejan de ser disonancias y se elevan en una última y máxima armonía de la humanidad.

EL RETRATO DE FRANCIA *

La imagen de Francia comprendida en esta gran novela es tanto más importante cuanto que se ve en ella un país desde una doble perspectiva: de adentro y de afuera, desde el punto de vista del alemán y con los ojos de un francés y, sobre todo, porque el juicio de Cristóbal no sólo significa una visión, sino que también un modo de aprender o ver.

El recorrido de las ideas del alemán aparece premeditadamente típico. En su pequeña villa natal no ha visto franceses, y su sentimiento, nutrido únicamente de conceptos, es el de una simpatía jovial y un poco condescendiente. *Los franceses son buena gente, pero flojos.* Este es, más o menos, su prejuicio alemán. Lo cree artistas sin medula, malos soldados, políticos embusteros, mujeres frívolas, pero inteligentes, divertidas y liberales. Hay algo en él que, en medio del orden y de la sobriedad alemanas, anhela sórdidamente esa libertad democrática. Su primer encuentro con una actriz francesa, Corinna, parece confirmar su juicio ligero, pero ya el segundo encuentro, con Antonieta, le revela una Francia distinta. *Son tan serios,* observa con extrañeza al contemplar a esta joven quieta y taciturna que en el extranjero gana un duro pan dando lecciones a soberbias familias enriquecidas. Su carácter no condice en absoluto

con el prejuicio tradicional, de acuerdo al cual una francesa habría de ser infaliblemente frívola, petulante y erótica. Por primera vez le presenta Francia el *enigma de su doble naturaleza,* y este primer llamado de la lejanía se convierte en una misteriosa seducción. Siente la infinita diversidad del carácter extraño y, como Gluck, Wágner, Meyerbeer y Offenbach, huye de la estrechez de la provincia alemana a la patria soñada del verdadero arte mundial, a París.

La primera sensación que recibe a su llegada es la del desorden, y esa sensación nunca más le abandona. Es la primera y última, la más fuerte, contra la que constantemente se rebela el alemán en él, porque considera que por falta de disciplina se desperdicia allí una gran fuerza. Su primer guía en la *feria* es uno de aquellos falsos *parisienses auténticos,* es decir, uno de aquéllos que se comportan más a la parisién que los mismos parisienses: un judío alemán emigrado, Sylvain Kohn, que se hace llamar Hamilton y en cuyas manos se reúnen todos los hilos de las actividades artísticas. Este le presenta los pintores, los músicos, los políticos, los periodistas, y Juan Cristóbal se aparta desengañado. No siente en sus obras más que un desagradable *odore di femmina,* un aire perfumado, recargado, sofocante. Ve cómo el elogio y la pomada chorrean sobre las frentes de los ingenuos, no oye más que gritos, ruidos y alabanzas, sin ver una obra real. Percibe, en verdad, una que otra cosa como arte, pero es un arte delicado, supersensible, decadente, formado únicamente de gusto y no de fuerza, frágil en su interior por su ironía, superinteligente, superrefinado; unas letras y una música helénica-alejandrina, el hálito de un pueblo moribundo, la cargada flor de una cultura marchita. Sólo ve un fin y ningún principio y el alemán en él oye *el tronar de los cañones que destruirán a esta débil Grecia.*

Conoce gente buena y mala, engreída y tonta, torpe y animada, pero ninguno de los que pululan por esas sociedades y salones de París puede inspirarle confianza en Francia. El primer mensajero llega de lejos. Es Sidonie, la criada campesina que le cuida durante su enfermedad. En ella reconoce de pronto cuán quieta e inconmovible, cuán fuerte y fértil es la tierra de la que se nutren todas esas flores extrañas y artificialmente creadas de París. Ve en ella el pueblo huesudo, serio, que trabaja su tierra y no se preocupa por el ruido de la feria, el pueblo que ha hecho la revolución con su ira y las guerras napoleónicas con su entusiasmo. Desde ese momento comprende que debe existir una verdadera Francia que él ignora, y cuando cierta vez pregunta a Sylvain Kohn, éste contesta soberbio: *Francia somos nosotros.* Juan Cristóbal sonríe amargamente porque sabe que tendrá que buscar largo tiempo, ya que la han escondido bien, a la verdadera Francia.

Llega por fin aquel encuentro que significa para él un cambio de destino y el reconocimiento. Conoce a Olivier, el hermano de Antonieta, el francés verdadero. Y así como Dante, guiado por Virgilio, atraviesa siempre nuevos círculos del conocimiento, así descubre él también, guiado por su *inteligencia conocedora de las almas,* con sorpresa, que detrás de ese cortinado de ruido, detrás de esas fachadas chillonas, trabaja una élite en el silencio. Ve la obra de autores, cuyos nombres nunca se mencionan en los diarios, ve al pueblo, a la multitud quieta y correcta que, lejos del tumulto, realiza su obra, cada cual por sí solo. Reconoce el nuevo idealismo de Francia, que se ha fortalecido psíquicamente en la derrota. La primera sensación que tiene, al realizar ese descubrimiento, es de ira y acritud. *No os comprendo,* grita al dulce Olivier, *vivís en el país más hermoso, tenéis dotes maravillosas y el sentido más humano y no sabéis qué hacer con ello. Os dejáis dominar y pisotear por un puñado de tunantes. ¡Levantaos, uníos, limpiad vuestra casa!* El primer pensamiento y el más natural para un alemán es el de la organización, de la unión de los elementos buenos, y el primer pensamiento del hombre fuerte es el de la lucha. Pero precisamente los mejores de

Francia insisten en permanecer a un lado. Los aparta de la lucha una claridad misteriosa y una ligera resignación, aquella gota de pesimismo en el vaso de la cordura que Renán explica más acertadamente. No quieren obrar, y lo más difícil es inducirlos a obrar conjuntamente. *Son demasiado prudentes, ven el rebote antes de la lucha,* no tienen el optimismo alemán y, por eso, permanecen aislados y solitarios, unos por cautela y otros por orgullo. Hay en ellos un cierto espíritu casero y apoltronado que Juan Cristóbal observa perfectamente en la propia casa. En cada piso vive gente correcta que podría entenderse a las mil maravillas, pero se aislan unos de otros. Se encuentran durante veinte años en la escalera sin conocerse y sin cuidarse unos de los otros, y de la misma manera se ignoran mutuamente los mejores artistas.

De pronto descubre Juan Cristóbal, con todas sus ventajas y peligros, a la idea fundamental del pueblo francés: la libertad. Cada cual quiere ser libre, nadie quiere sujetarse. Malgastan inauditas cantidades de fuerza al realizar cada cual por sí solo la lucha del tiempo entero, pero no hay manera de organizarlos y de reunirlos. Aun cuando su razón debilita su actividad, ésta permanece libre en sus ideas, y por eso los franceses son capaces, por una parte, de comprender todo lo revolucionario con el fervor religioso del solitario, y por la otra, de renovar su fe constantemente en forma revolucionaria. Esta consecuencia es su salvación, porque les proteje contra el orden que los entumece, y contra la mecanización que uniforma. Juan Cristóbal comprende que sólo existe la feria ruidosa para atraer a los indiferentes y para conservar, a favor del hombre verdaderamente activo, su soledad creadora. Ve que esa batahola es necesaria para animar el temperamento francés, para inducirlo al trabajo, y que la aparente inconsecuencia de las ideas es una forma rítmica de la constante renovación. Al principio creía, como tantos alemanes más, que los franceses son un pueblo concluído. Pero al cabo de veinte años comprende que ha visto lo cierto y que siempre estaban listos y terminados, pero sólo para empezar siempre de nuevo, y que en ese espíritu, aparentemente contradictorio, impera un orden misterioso, distinto del carácter alemán, y una libertad diferente. Y el ciudadano del mundo que ya no quisiera imponer a nación alguna el sello de la suya propia, ve, sonriente y contento, la eterna diversidad de las razas de las que se forma, como la luz del mundo se forma de los siete colores del arco iris, la magnífica diversidad de lo eternamente común: la humanidad entera.

EL RETRATO DE ALEMANIA

La imagen de Alemania también aparece, en esta novela, en doble perspectiva, vista con ojos de alemán y desde la perspectiva del francés, primero de adentro y luego desde lejos. Y lo mismo que en Francia, aparecen dos mundos superpuestos, uno ruidoso y otro silencioso, una cultura falsa y otra verdadera, la vieja Alemania que buscaba su heroísmo en lo espiritual y su profundidad en la verdad, y la Alemania nueva, embriagada de su fuerza que abusa de la razón, que en forma filosófica había cambiado otrora el mundo, poniéndole al servicio de una laboriosidad práctica y comercial. No es que se hubiera apagado el idealismo alemán, la confianza en un mundo más puro, más bello y libre que la confusión de lo terrenal, al contrario, su peligro consiste precisamente en que esa fe se ha extendido demasiado, achatándose por lo mismo. La gran confianza en Dios, propia de los alemanes, se ha convertido en algo práctico, en ideas respecto al futuro nacional, y resulta sentimental en el arte y superficial en el optimismo barato del emperador Guillermo. La misma derrota que espiritualizó al idealismo de Francia, materializó, como victoria, al alemán. *¿Qué dió la victoriosa Alemania al mundo?,* pregunta Cristóbal, y se contesta a sí mismo: *El fulgor de bayonetas, una actividad sin generosidad, un sentido realista, brutal, la fuerza unida a la ambición de ventajas:*

Marte en función de viajante. Cristóbal reconoce dolorosamente que Alemania se ha corrompido en su victoria, lo siente con verdadero dolor —pues *frente al propio país la gente tiene más pretensión que con respecto a otros y sufre más profundamente su debilidad*— y el eterno revolucionario odia lo ruidoso de ese amor propio, el orgullo militarista y el brutal espíritu de casta. Y en el choque con la Alemania militarista, en el conflicto con el sargento en el salón de baile de la aldea alsaciana, irrumpe elementalmente el odio del artista, del hombre de la libertad contra la disciplina y contra el embrutecimiento del pensamiento. Tiene que huir de Alemania porque no halla en ella bastante libertad.

Pero en Francia empieza a reconocer la grandeza de Alemania —*en un ambiente extraño demuestra un espíritu más libre,* esto es verdad en el caso de él y en el de cualquiera—; en el desorden de los franceses y en su resignación escéptica aprende a estimar la energía alemana y la vitalidad del optimismo, que el viejo pueblo de los soñadores opone al pueblo del espíritu. Es verdad, y no se engaña al respecto, que ese optimismo neoalemán no siempre es legítimo y que, muchas veces, el idealismo degenera en una voluntad violenta de idealizar. Lo reconoce en la amada de su juventud, en la trivial mujer de provincia que admira a su marido como a un superhombre, quien, a su vez, la celebra como la personificación de la virtud. Lo comprende al observar al más puro alemán con que se encuentra, el viejo profesor de música Peter Schulz, ese delicado símbolo del pasado musical, y ve aún en los grandes maestros que —para emplear un término de Goethe— *lo ideal se convierte en los alemanes inmediatamente en algo sentimental.* Y su apasionado amor a la verdad, que en la claridad francesa se ha hecho inexorable, se defiende contra ese idealismo confuso que hace compromisos entre lo verdadero y lo deseado, que justifica el poder con la cultura y la victoria con la fuerza, y le opone soberbio su propio optimismo; que *conoce la vida y, sin embargo, la ama,* y que mezcla en la tragedia su júbilo ruidoso. En Francia percibe los defectos de Francia, y en Alemania los de Alemania, y ama a ambos países precisamente por su contraste. Cada uno de ellos sufre las consecuencias de la mala repartición de sus valores. En Francia, la libertad es demasiado generalizada y crea el caos, mientras que los aislados, la élite, conservan su idealismo puro; en Alemania, en cambio, el idealismo se ha introducido demasiado ampliamente en la masa, se ha convertido en sentimentalismo y ha desleído en un optimismo mercantil, mientras que sólo una pequeñísima selección ha conservado, en la soledad, su completa libertad. Ambos sufren por la exageración del contraste y del nacionalismo que, al decir de Nietzsche, *en Francia ha arruinado el carácter y en Alemania el espíritu y el gusto.* Si ambos pueblos pudiesen lograr el acercamiento y la mutua compenetración, harían dichosos la misma experiencia de Cristóbal que *necesitaba tanto más de la claridad latina cuanto más rica aparecía en sueños germánicos.* Olivier y Cristóbal, el lazo de amistad, sueñan en una eternización de sus sentimientos en el propio suelo, y en una sombría hora de conflicto entre las dos naciones, dice el francés al alemán estas palabras incumplidas hasta la fecha: *¡Nuestras manos! Pese a todas las mentiras y a todo el odio, no nos separarán. Nos necesitamos mutuamente para la grandeza de nuestro espíritu y de nuestra raza. Somos las dos alas del occidente. Si se quiebra una de ellas, la otra también queda imposibilitada para el vuelo. ¡Que venga la guerra! No podrá separar nuestras manos entrelazadas, ni detener la elevación de nuestras almas hermanas.*

EL RETRATO DE ITALIA

Cuando ya empieza a envejecer y a cansarse, llega Cristóbal a conocer el tercer país de la futura unidad europea: Italia. Nunca le había atraído. En este caso también le retenía, como antes había sucedido con res-

pecto a Francia, aquel preconcepto fatal con el que las naciones gustan degradarse mutuamente para sentir su propia manera de ser como la única adecuada. Pero basta una hora de estada en Italia para que desparezcan todos estos prejuicios en una embriaguez demoníaca. El fuego de aquella hasta entonces desconocida luminosidad del paisaje italiano, penetra y reforma su cuerpo y le pone, como quien dice, atmosféricamente, en condiciones de gozarla. Siente de inmediato un nuevo ritmo de vida, no tanta fuerza impetuosa como en Alemania, ni tanta agilidad nerviosa como en Francia, pero esa *cultura y civilización seculares* aturden al bárbaro con su dulzura. Hasta entonces, siempre había mirado del presente al futuro, y de pronto percibe el infinito atractivo del pasado. Mientras los alemanes están aún en busca de su forma propia, y los franceses repiten y renuevan la suya en un cambio ininterrumpido, le atrae en Italia un pueblo que lleva su tradición clara y definitivamente formada en sí mismo y que, con sólo permanecer fiel a su pasado y a su paisaje, exhibe la flor más útil de su carácter: la belleza.

Es verdad que Cristóbal echa de menos en tal ambiente su elemento vital: la lucha. Está tendida sobre la vida una somnolencia, un cansancio dulce que enerva y amenaza *Roma respira la muerte, contiene demasiadas tumbas.* La hoguera que había encendido Mazzini y Garibaldi y a cuyo calor se había forjado la Italia unida, aun arde en esta o aquella alma; también existe un idealismo, pero es distinto al del alemán y del francés, y aun no se refiere a la ciudadanía del mundo, sino que está comprendido dentro de la idea nacional. *El idealismo italiano relaciona todo consigo mismo, con sus anhelos, su raza y su gloria.* En el aire quieto de Francia su llama no alcanza suficiente altura como para iluminar a Europa, mas arde pura y bellamente en las almas jóvenes dispuestas a toda pasión, pero que no han encontrado todavía el momento oportuno para inflamarla.

En el momento en que Juan Cristóbal empieza a

amar a Italia, comienza también a temer por ese amor. Siente que también necesitaba de este país para purificar, en su música lo mismo que en su vida, el ímpetu sensual, elevándolo a la armonía pura, y comprende cuán necesario es ese mundo mediterráneo para el hombre nórdico, y sólo ve cumplido el carácter de toda voz en el trío de mentalidades. Hay allá menos ilusiones y más realidad, pero ésta es demasiado hermosa: induce al goce y aniquila la acción. Así como en Alemania el idealismo se convierte en un peligro porque se extiende demasiado y se transforma en el hombre mediocre, en mentira, y así como en Francia la libertad resulta fatal porque aisla al individuo en su idea de independencia y lo aleja de la sociedad, así constituye la propia hermosura un peligro para Italia, porque induce a la negligencia y a la excesiva conformidad. Resulta perjudicial a cada nación (lo mismo que a cada persona) lo más peculiar de su carácter, es decir aquello que anima y fomenta a los demás. Por eso es preciso para la salvación de cada pueblo y de cada persona, que reúna la mayor cantidad posible de contrastes para acercarse al ideal supremo, para convertirse en pueblo de la unidad europea o en hombre universal. En Italia, Juan Cristóbal sueña, lo mismo que en Francia y en Alemania, y tiene una vez más la visión que Rolland tuvo a los veintiún años frente al Janículo: el sueño de la sinfonía europea, que hasta entonces sólo había cumplido para todas las naciones en sus obras, pero que las naciones mismas no habían realizado todavía.

LOS SIN PATRIA

En medio de las tres naciones contradictorias, que tan pronto atraían como repugnaban a Cristóbal, encuentra siempre un elemento común, que se ha adaptado a las naciones, pero sin perderse en ellas: el judío. *¿Te has percatado,* pregunta cierta vez a Olivier, *que siempre tenemos que hacer con judíos, única y exclusi-*

vamente con judíos? Se diría que los atraemos, siempre los encontramos en nuestro camino, unas veces como enemigos y otras veces como aliados. Realmente, en todas partes da con ellos. Los ricos *snobs* judíos son, en su ciudad natal, los primeros en estimularlo con motivo de su *Dionysos* (aunque por motivos egoístas); el pequeño Sylvain Kohn es, en París, su mentor; Lévy-Coeur, su enemigo acérrimo, y Weil y Mooch son sus amigos más generosos. Olivier y Antonieta también encuentran siempre judíos entre sus amigos y enemigos. En cada encrucijada los halla el artista como señaleros hacia el bien y hacia el mal.

La primera sensación de Cristóbal es la de resistencia. Sin que su naturaleza libre se deje restringir por un sentimiento de odio colectivo, tiene, sin embargo, heredado de su madre piadosa, una aversión y además, personalmente la desconfianza de que pudiesen conocer su obra y su carácter. Pero una y otra vez tiene que convencerse de que son los únicos que siquiera se preocupan por su obra y por lo novedoso.

Olivier le da una explicación. Le demuestra que, faltos de tradición, son inconscientemente los que abren los caminos a todo lo nuevo, y carentes de patria, los mejores aliados contra el nacionalismo. *Los judíos son, entre nosotros, casi los únicos con quienes un hombre libre puede discutir sobre algo nuevo y viviente. Los demás se han estancado en el pasado, en cosas muertas. El pasado no existe, fatalmente, para los judíos o, a lo menos, no en el mismo sentido que para nosotros. Con ellos podemos hablar sobre el hoy; con nuestros hermanos únicamente sobre el ayer... No digo que siempre simpatizo con lo que hacen, a veces hasta me resulta antipático, pero, por lo menos, viven y saben comprender a los vivientes... Los judíos son, en la Europa moderna, los agentes más tenaces de todo el bien y de todo el mal. Alimentan, sin saber, la semilla del pensamiento. ¿No encontraste entre ellos a tus peores enemigos y a tus primeros amigos?*

Y Cristóbal le da la razón. *Es cierto. Me han animado, me han ayudado, me han dirigido palabras que avivaban al luchador, porque me demostraron que he sido comprendido. Pero sólo me han quedado pocos de estos amigos. Su amistad no ha sido más que un fuego de paja. No importa. Tal claridad momentánea vale mucho en la noche. Tienes razón: no seamos ingratos.*

E incorpora a los sin patria en su cuadro de las patrias. No desconoce sus defectos. Comprende que no constituyen un elemento productivo, en el sentido supremo, para la cultura europea, y que los rasgos más profundos de su carácter son de análisis y de descomposición. Pero considera importantísimo ese elemento descompositor, porque socava las tradiciones —el enemigo mortal de todo lo nuevo— y porque su carencia de patria es el tábano que hace salir de sus límites espirituales al *bruto nacionalismo vacuno.* Su descomposición es dinamita para algo que ya ha muerto y liberta el espíritu nuevo que ellos mismos no son capaces de crear. Los sin patria son los que más ayudan al futuro *buen europeo.* Por muchos conceptos, Cristóbal siente repulsión por ellos. Su fe en la vida no puede comulgar con su escepticismo, ni su alegría con la ironía de ellos, y el hombre de propósitos superiores no tiene sensibilidad para su materialismo, pero el hombre fuerte siente su voluntad fuerte, el viviente su vitalidad, así como la materia de efervescencia para la acción, *la levadura de la vida.* Ellos son quienes más profunda y rápidamente lo entienden, y como libre ciudadano del mundo comprende su tragedia profunda, su independencia de todo, incluso de sí mismos. Ve que son valiosos como medio, aunque por sí solos no constituyen un fin, y que es menester unirlos como todas las naciones y razas por un contraste. Comprende que esos *caracteres supernerviosos y alterados requieren una ley que los ate. Los judíos son como mujeres, excelentes mientras están refrenadas, pero el gobierno de unos y otras sería insoportable.* Pero no debería imponérseles como ley ni el espíritu

frances ni el alemán. No pretende que los judíos sean distintos de lo que son. Cada raza es necesaria porque lo pronunciado de su carácter contribuye a enriquecer la multiplicidad humana y, por ende, la elevación de la vida. Al llegar a la vejez, Juan Cristóbal concluye su paso por el mundo y comprende que todo tiene un determinado sentido para el orden total, y que en la gran armonía, cada sonido fuerte tiene su valor. Los elementos que se combaten, ayudan a formar la unidad; y lo destructivo también es necesario para la nueva construcción. El espíritu analítico es condición previa del sintético. Y por eso Cristóbal saluda a los sin patria en las patrias, como aliados para la obra de la nueva patria ampliamente humana, y los incluye en el suelo europeo hacia cuyo ritmo lejano y sonoro tiende ansiosa su sangre libre.

LAS GENERACIONES

Toda la comunidad humana está rodeada de apriscos, y el verdadero viviente tiene que destruirlos para poder ser libre; apriscos de la patria que lo separan de los demás pueblos, redil del idioma que restringe su pensamiento, coto de la religión que no le permite comprender la fe ajena, aprisco del propio carácter que cierra, con el prejuicio y lo falsamente enseñado, el camino a la realidad. Aislamiento tremendo. No se comprenden los pueblos, ni las razas, ni las confesiones, ni los individuos, porque todos están aislados, y cada cual sólo experimenta una parte de la vida, una parte de la verdad, una parte de la realidad, y cada uno considera su parte como la verdad entera.

Pero el hombre libre —*libre de la ilusión de la patria, de la fe y de la raza*— que cree haber huído de todas las cárceles, no escapa a un último círculo: está ligado a su época, está amarrado a su generación, porque las generaciones son los peldaños en la marcha ascendente de la humanidad, y cada una edifica el suyo junto al anterior, sin que exista la posibilidad de que se

adelante o atrase. Cada generación tiene sus leyes, sus formas, sus hábitos, y su contenido íntimo. El aspecto trágico de esa comunidad inexorable consiste en que las generaciones no se suceden pacíficamente y que la una no perfecciona lo alcanzado por la anterior, sino que —exactamente como los hombres y las naciones— están pletóricas de prejuicios y animosidad. Aun en este campo, la lucha y la desconfianza son ley eterna. Siempre la generación próxima desecha lo realizado por la presente, y sólo la tercera o cuarta encuentra el nexo con las anteriores. Todo desarrollo es, en el sentido de Goethe, una espiral, un retorno elevado, que se levanta en círculos cada vez más estrechos, y vuelve al punto inicial. Por eso es eterna la lucha entre las generaciones.

Cada generación es necesariamente injusta con respecto a las precedentes. *Las generaciones que se siguen persiguen más vivamente aquello que las separa que lo que las une. Sienten la necesidad de subrayar la importancia de su existencia, aunque sea a precio de una injusticia o de una mentira contra sí mismas.* Tal como los hombres, tienen *una edad en que hay que ser injustos para poder vivir.* Tienen que agotar, forzosamente, su contenido en ideas, en formas y en una cultura, y no pueden ser más consideradas para con las generaciones futuras de lo que han sido las anteriores con respecto a ellas mismas. Reina en este sentido la eterna ley natural de la selva, donde los arbolitos quitan la tierra y savia a los árboles, los desarraigan y, por así decir también, donde los vivientes pasan por sobre los cadáveres. Las generaciones luchan, y cada persona lucha inconscientemente (por mucho que lo perciba como constraste consigo misma) por su tiempo.

El joven Juan Cristóbal, aún él, el solitario, ha sido, con su revuelta e ignorándolo, representante de una comunión. En él ha luchado su generación contra la declinante, ha sido injusto en su injusticia, joven con su juventud y apasionado con su pasión. Y envejeció con ella. Ya ve cómo nuevas olas se elevan fatalmente

y tratan de hacer sucumbir su obra. En su derredor, los que habían sido revolucionarios junto con él, se han convertido en conservadores y luchan contra la nueva juventud, como antes habían luchado contra los viejos. Sólo cambian los luchadores, la lucha permanece inalterablemente la misma. Pero Juan Cristóbal sonríe y mira amablemente a los nuevos, porque ama a la vida más que a sí mismo. En vano trata su amigo, una vez, de inducirlo a que se defienda y que condene moralmente una generación que declara como nulo lo que ellos, sacrificando una existencia entera, habían reconocido como verdad, pues Cristóbal le pregunta: *¿Qué es la verdad? No es posible medir la ética de una generación con la medida de la anterior.* Y como el otro lo acorrala con el peligroso argumento: *¿Y por qué hemos buscado entonces una medida para la vida si no la hemos de erigir en ley?*, Rolland le contesta, refiriéndose al eterno progreso: *Ellos han aprendido de nosotros y son ingratos. Es el orden de las cosas. Pero enriquecidos por nuestro esfuerzo, van más lejos que nosotros y realizan lo que nosotros ensayamos. Si queda un resto de juventud en nosotros, aprendamos de ellos y tratemos de rejuvenecernos. Y si ya no somos capaces de esto, si somos demasiado viejos, alegrémonos por lo menos de lo que ellos logran.*

La generaciones tienen que crecer y decrecer como los hombres. Todo lo terrenal está ligado a la naturaleza, y el gran creyente, el gran piadoso se inclina ante la ley. Pero no ignora (y ése es uno de los conocimientos más profundos con respecto a la historia de la cultura que contiene este libro), que la marcha, ese cambio de los valores, tiene su propio ritmo temporal. Antes, una época, un estilo, una fe, un concepto del mundo abarcaban un siglo y ahora, ni siquiera una generación, apenas un decenio. La lucha es más ardiente, más impaciente, más nerviosa, la humanidad consume más ideas y las digiere más prontamente. *El desarrollo de la idea europea se efectuaba cada vez a pasos más rápidos; se hubiera dicho que con los motores técnicos aumentaba la velocidad . . .*

La reserva de prejuicios y esperanzas que otrora bastaba para alimentar a la humanidad durante veinte años, se gasta ahora en un lustro, y las generaciones espirituales van al galope, una detrás de la otra y a veces se alcanzan. Y ese ritmo de la transformación espiritual, constituye la verdadera epopeya de esta novela. Cuando Juan Cristóbal regresa a Alemania, apenas la reconoce, lo mismo que, al volver de Italia a París, apenas reconoce a éste. Acá y allá ha quedado la vieja *feria en la plaza*, pero se trafica con otros valores en ella y se ofrecen, con el mismo vocerío, una distinta fe y distintas ideas. Entre Olivier y su hijo Jorge mide un mundo espiritual. Lo que aquél consideraba como lo más caro, no merece sino el desprecio de su hijo. Veinte años forman un abismo.

Lo siente Cristóbal y su autor lo siente con él. La vida requiere eternamente nuevas formas. No admite que se establezcan diques de ideas en su derredor, ni se deja encerrar en filosofías y religiones. Cada generación comprende nada más que a sí misma y su palabra nunca es más que un legado a favor de un heredero desconocido que luego lo interpreta y realiza en su propio sentido. La verdad pertenece únicamente al que la conquista para sí, a cada persona, a cada generación. *¡Verdad! No hay verdad. Sólo hay hombres que la buscan afanosamente. ¡Respetaos los unos a los otros!* No existen ni pueblos libres ni libertad, sino únicamente hombres libres. Su vida es una enseñanza para los demás. Y por eso Rolland forma su gran imagen de un alma libre como legado de una generación trágica y solitaria y la dedica a *las almas libres de todos los tiempos y pueblos que sufren, luchan y que vencerán,* con las palabras: *Escribí la tragedia de una generación que está desapareciendo. No traté de ocultar ninguno de sus vicios ni de sus virtudes, ni la tristeza que pesaba sobre ella y tampoco su orgullo confuso, ni su esfuerzo heroico para sobrellevar el dolor, que un deber sobrehumano le impuso, y que consistía en hacer de nuevo toda una parte del*

mundo: una moral, una estética, una nueva humanidad. Así fuimos.

Jóvenes de hoy, ahora el turno ha llegado a vosotros. ¡Pasad por encima de nuestros cuerpos y adelantad a la primera fila! Sed más grandes y más felices que nosotros. Yo mismo me despido de lo que ha sido mi alma, y la dejo tras de mí como un envoltorio vacío. La vida es una sucesión de muertes y resurrecciones. ¡Déjanos morir, Cristóbal, a fin de que volvamos a nacer!

LA ULTIMA MIRADA

Juan Cristóbal ha llegado a la ribera opuesta, ha cruzado el río de la vida rodeado de música grande. Ya parece asegurado el legado, el sentido del mundo que llevaba en sus hombros a través del torrente y la corriente: la fe en la vida.

Una vez más mira hacia los hombres y hacia la ribera abandonada. Todo le parece extraño, y ya no comprende a los nuevos que allá se esfuerzan y atormentan con ideas apasionadas. Ve a una nueva generación que es de otro modo más joven que la suya, más fuerte, más brutal, más intolerable y animada por un heroísmo distinto a las anteriores. Ha fortalecido su cuerpo en el deporte y madurado su valor en vuelos; son jóvenes *orgullosos de sus músculos y de su ancho pecho,* orgullosos de su patria, de su religión, de su cultura, de todo lo común, que parecen ser ellos mismos, y de cada orgullo forman un arma. Tienen más *deseo de actuar que de comprender,* y quieren demostrar y probar su fuerza. Despavorido reconoce el moribundo que esa generación, que no conoció la guerra, quiere la guerra.

Mira aterrado en su derredor. *El incendio que ardía lentamente en el bosque de Europa, empezó a echar llamas. Aun cuando se apagaba aquí o allá, encontraba un poco más lejos nuevo alimento. Con espirales de humo y una lluvia de centellas saltaba de un punto al otro y consumía los arbustos resecos. En Oriente ya tenían lugar luchas de vanguardia como preludios de la gran guerra entre las naciones. Europa, que ayer todavía estaba postrada, dubitativa y apática, como un bosque muerto, fué presa del fuego. Ardía en todas las almas el deseo de lucha. La guerra podía estallar de un momento a otro. Fué ahogada. Se reanimó. El menor motivo le servía de alimento. El mundo se sentía pendiente de una casualdiad que desencadenaría la carnicería. Esperaba. En los amantes de la paz predominaba la sensación de la necesidad, y los ideólogos que se atrincheraban en la sombra maciza de Proudhon, celebraban en la guerra el título nobiliario del hombre . . .*

Así debía terminar, pues, la resurrección física y psíquica de las razas del Occidente. A tales matanzas llevaban las corrientes del anhelo apasionado de acción y de la fe. Sólo un genio napoleónico hubiera podido dar tal objeto premeditado y hubiera elegido a tal ímpetu ciego. Pero en ninguna parte de Europa existía un genio de la acción. Se hubiera dicho que el mundo había elegido a los más incapaces para que éstos lo gobernasen. La fuerza del espíritu humano estaba en otra parte.

Y entonces recuerda Cristóbal las solitarias noches en vigilia de los tiempos pasados, en que el rostro angustiado de Olivier estaba junto al suyo. En aquel entonces sólo se veía una nube de tormenta en el cielo, pero ahora su sombra cubría a la Europa entera. Había sido vano el llamado a la unión, y vano el camino a través de la oscuridad. Con impresión trágica, mira el vidente al pasado, y en la lejanía ve a los jinetes apocalípticos, mensajeros de la guerra fratricida.

Pero junto al moribundo, sonríe el niño: la vida eterna.

INTERMEZZO SCHERZOSO

(Maese Breugnon)

—Breugnon, malvado, ¿te ríes, no tienes vergüenza?

—Qué quieres, amigo, yo soy lo que soy. La risa no me impide sufrir, pero el sufrimiento nunca será obstáculo para que un buen francés se ría. Que ría o que llore, lo principal es que se vea. — Rolland, COLAS BREUGNON.

LA SORPRESA

Por primera vez esta vida agitada encontró el reposo. Habían quedado terminados los diez tomos del *Juan Cristóbal* y estaba concluída la obra europea. Por primera vez llegó Romain Rolland a vivir fuera de su obra, libre para una nueva palabra, para nuevas figuras y nuevas creaciones. Su alumno Juan Cristóbal, en su marcha hacia el mundo —como *el hombre más viviente que conocimos,* al decir de Hellen Key—, reunía amigos y una comunidad creciente y quieta, pero lo que manifestaba, ya significaba para Rolland un pasado. Por eso buscó un nuevo portador para el nuevo mensaje.

Volvió Romain Rolland a Suiza, el amado país entre las tres naciones queridas, que había sido favorable a tantas de sus obras y donde él había comenzado la obra de sus obras, el *Juan Cristóbal,* y en cuya frontera la terminó. Un verano claro y tranquilo le brindó un grato descanso. Su voluntad estaba un poco menos tensa. Había realizado lo principal, y podía juguetear con distintos proyectos. Ya se amontonaban las anotaciones para una nueva novela, para un drama del ambiente espiritual y cultural de *Juan Cristóbal.*

Como otras tantas veces, la mano de Romain Rolland titubeaba ante los proyectos. Así como veinticinco años antes la visión de Juan Cristóbal se le había presentado repentinamente, en la terraza del Janículo, así se le apa-

reció, en medio de unas noches desveladas, la figura ajena y, sin embargo, familiar, de un hombre de su propia región y de tiempos idos que con su ancha presencia desbarataba todos los proyectos. Poco antes, Rolland había visitado, después de muchos años, Clamecy, y en la vieja ciudad despertó el recuerdo de su infancia. Inconscientemente, el sentimiento regional comenzó a obrar en él y exigió de su hijo, que había descrito la lejanía, que también le diese forma. Rolland, después de haberse convertido con toda su fuerza y pasión de francés en europeo, y habiendo presentado tal profesión de fe al mundo entero, sentía deseos de ser, por una hora creadora, todo francés, todo borgoñés, todo nivernés. El músico que había reunido en su sinfonía todas las voces y la más grande tensión del sentimiento, anhelaba un ritmo completamente nuevo y un descanso en la alegría. Era como un goce para él escribir un *scherzo,* una obra libre y ligera, luego de los diez años de responsabilidad en que *llevaba la armadura de Cristóbal sobre el alma.* Quería escribir una obra enteramente ajena a la política, a la moral, a la historia de la época, divinamente irresponsable, y que constituyese una fuga del tiempo.

De la noche a la mañana le sorprendió el nuevo pensamiento, y sin perder un instante, abandonó los viejos planes en una alegre escapada. El ritmo perlaba en una corriente danzarina. Y ante su propia grata sorpresa escribió, en los pocos meses de verano de 1913, su alegre novela *Colas Breugnon,* el intermezzo francés de la sinfonía europea.

EL HERMANO DE BORGOÑA

Primero creía Rolland que lo había sorprendido un ser completamente ajeno a su región y a su propia sangre y que ese libro había caído como un meteoro, repentinamente, del claro cielo francés sobre su mundo espiritual. Realmente, son distintos la melodía, el ritmo, la tonalidad y la época. Pero cuando se ausculta mejor a

ese hombre, se descubre que este libro gracioso no constituye, al fin de cuentas, una desviación, sino que es una variación arcaizante del leitmotiv de la fe en la vida de Romain Rolland. Colas Breugnon, el hombre de bien de la Borgoña, el bravo xilógrafo bebedor y farsante, es, pese a sus botas altas y a su valona, un lejano hermano de Juan Cristóbal, separado por los siglos, tal como el príncipe Aert y el rey Luis fueron antepasados y hermanos de Olivier.

En éste, como en todos los libros, un mismo motivo constituye el fundamento principal de la novela: describe cómo un hombre, un hombre creador (los demás no cuentan para Rolland, en el sentido superior), se entiende con la vida, sobre todo con la tragedia de la propia vida. La novela de Colas Breugnon es la novela de un artista, como *Juan Cristóbal,* con la diferencia de que en aquél se ha dado forma a un tipo de artista que ya no era posible crear en Juan Cristóbal porque es ajeno a nuestra época.

Colas Breugnon debe representar al artista no demoníaco, al que sólo lo es gracias a su fidelidad, a su laboriosidad y a su pasión, que surge del oficio, de la profesión diaria y burguesa y al que únicamente elevan al arte, su humanidad, su seriedad y su brava pureza. Al crearlo, pensaba Rolland en todos los artistas anónimos que realizaron las esculturas de las catedrales de Francia, los pórticos, los castillos preciosos, los trabajos de hierro forjado, todos los desconocidos e ignorados que no esculpían su orgullo y su nombre en la piedra, pero que, en cambio, agregaban a la obra algo distinto y que se ha hecho raro en nuestros días: la pura alegría de crear. Ya una vez en *Juan Cristóbal,* había comenzado Romain Rolland un pequeño himno a la vida burguesa de los viejos maestros que se entregaban en cuerpo y alma a su arte y a una pequeña profesión burguesa, y desde lejos señalaba la modesta figura y la estrecha vida de Sebastián Bach y los suyos. En esa oportunidad ya había lla-

mado la atención sobre las *humildes vidas heroicas,* sobre los insignificantes héroes del diario vivir que, desconocidos y anónimos, quedaban vencedores sobre el sino infinito. Quería reproducir una de estas vidas en su nueva novela para que, entre las muchas imágenes de artistas —Miguel Angel, Beethoven, Tolstoi, Haendel y todas las figuras imaginadas—, no faltase la del hombre que crea en la alegría, que no lleva en sí el espíritu demoníaco pero sí, en cambio, el genio de la rectitud y de la armonía de los sentidos; que no piensa en redimir el mundo ni en profundizarse en los problemas de la pasión y del espíritu, sino que únicamente extrae de su oficio aquel máximo de pureza que es perfección y, por ende, eternidad. Oponía al artista moderno y nervioso el artista obrero, sensual y material. El ámbito de tal artista oportuno queda naturalmente restringido, pero lo esencial es siempre que un hombre cumpla su cometido.

Pero Colas Breugnon no sería artista para interesar a Rolland, si no se hallase colocado en medio de la lucha de la vida y si en él no se demostrara cómo el hombre verdaderamente libre siempre es más fuerte que su destino. Este pequeño burgués alegre, también vive una tragedia humana. Se incendia su casa y arde juntamente con las obras que realizara en el término de treinta años, muere su mujer, la guerra arrasa el país, la envidia y la maldad mutilan sus últimas obras de arte y, finalmente, una enfermedad le retiene postrado en un rincón cualquiera. No le quedan más que *las almas que creó,* sus hijos, su aprendiz y un amigo aliado contra sus martirios, la vejez, la pobreza, la gota. Pero este hijo de labradores borgoñeses está dotado de una fuerza contra el destino que no es menor que el elemental optimismo alemán de Juan Cristóbal y la inconmovible fe espiritual de Olivier: tiene su alegría libre. *El dolor no impide que ría, ni la risa que llore al mismo tiempo,* dice cierta vez. Es un epicúreo, un bebedor, un holgazán en el goce, pero un héroe secreto, de quien la desgracia

hace un estoico. *Cuanto menos tengo, más soy,* dice bromeando frente a su casa consumida por las llamas. Aun cuando el obrero borgoñés es de menor estatura que su hermano de allende el Rin, se afianza tan fuerte como éste a la amada tierra, y mientras el *daimon* de Cristóbal se expansiona en arrebatos de ira y de éxtasis, esgrime Breugnon su burla gala y su claridad sana contra el destino. Su humor le permite sobrellevar la muerte y la desgracia, y su alegría consciente es, bien pensado, también una forma de la libertad del alma.

Y la libertad constituye siempre el sentido supremo de los héroes de Rolland. Siempre demuestra como ejemplo al hombre que se defiende contra su destino, contra Dios, que no se deja vencer por ninguna fuerza de la vida. En el caso de Breugnon, gustaba presentar esa lucha fuera del ambiente demoníaco, en el mundo burgués que Rolland, con su pronunciado sentido de justicia, no estima en menos que el ambiente del genio o de la calle. Demuestra la grandeza justamente en el cuadro pequeño. Puede ser que reciba una impresión cómica al ver cómo se resiste el viejo abandonado a mudarse a la casa de su hija, o cuando se muestra orgullosamente indiferente en el momento de quemarse su casa, para no tener que aceptar la compasión de los hombres; pero aun en tales escenas tragicómicas nos brinda Rolland un ejemplo, apenas inferior al de Juan Cristóbal, de que el hombre interiormente impávido queda dueño de su destino y, por consiguiente, dueño de la vida entera.

Colas Breugnon es, en primer término, el hombre libre, y luego, en segundo término, francés, ciudadano. Ama a su rey, pero sólo mientras le deja su libertad. Quiere a su esposa, pero hace lo que le place. Es buen amigo del cura, pero no concurre a la iglesia; adora a sus hijos, pero se resiste, con todas sus fuerzas, a vivir en su casa. Es buen amigo de todos, pero no depende de nadie; más libre aun que el mismo rey, posee aquel

humor que sólo encuentra el hombre libre, señor del mundo entero. Entre todos los pueblos y en todas las épocas, sólo es viviente aquel que es más fuerte que su destino, el que nada libremente entre las redes en la gran corriente de la vida. *¿Qué es la vida? Una tragedia. ¡Hurra!,* dice el renano Cristóbal, y su hermano borgoñés, Colas, contesta: *Lo difícil es la lucha, pero la lucha es la diversión.* Ambos se contemplan por encima de los siglos y de los idiomas, y se advierte que los hombres libres se comprenden en todos los tiempos y en todas las naciones.

"GAULOISERIE"

Rolland pensaba crear *Colas Breugnon* como un *intermezzo,* como labor agradable que le habría de permitir el goce y el gusto de trabajar libre de responsabilidad. Pero en el arte no existe lo irresponsable. A veces, resulta defectuoso aquello que se comienza laboriosamente, y lo más fácil puede cuajar en lo más hermoso.

Desde el punto de vista artístico, *Colas Breugnon* es, quizás, el libro mejor logrado de Rolland. Por ser de una sola masa, por transcurrir en un solo ritmo, no queda atascado en parte alguna por problemas muy grandes. *Juan Cristóbal* era un libro de responsabilidad y de equilibrio. Había que considerar en él todos los aspectos de la época, contemplándolos desde los más distintos ángulos, y cada país reclamaba ser considerado con ecuanimidad. El aspecto enciclopédico, la pretendida totalidad de la visión del mundo, exigían que se agregara forzosamente, tal o cual tema que no era posible supeditar a la manera musical predominante. El *Breugnon,* en cambio, responde a una sola tonada, a un solo ritmo. La primera frase suena como un diapasón que se prolonga inalterablemente a través del libro, en una sola alegre melodía para la que el autor había encontrado una forma peculiarmente feliz, una prosa que es poesía sin ser verso, que se entrelaza en rimas sin el metro de las líneas. Rolland recogió el tono fundamental, quizá, de Paul Fort, pero mientras las *Baladas francesas* adquirían la forma de versos redondeados, condimentó Rolland ese tono, a través del libro entero y del modo más acertado, con viejos modismos franceses en el sentido de Rabelais.

En este libro, en que Rolland quería ser francés, llegó hasta el fondo del carácter francés, el espíritu galo, la *gauloiserie,* y cosechó una nueva variante musical que no tiene comparación con las formas conocidas. Por primera vez apareció con *Breugnon* una novela entera relatada en un tono arcaizante, como los *Cuentos drolátiicos* de Balzac, pero las filigranas de la edición aparecen musicalmente entretejidas. *La muerte del anciano* o *La casa incendiada* son baladas, imágenes completas y cuadros concluídos en sí mismos. Su ritmo cordial y animado releva la alegría de otras escenas, sin malograrla en el fondo. Las sensaciones pasan ligeras como nubes, y el horizonte del tiempo sonríe fértil y claramente aún al paso de las nubes más sombrías. Nunca estuvo Rolland más cerca del puro poeta que en el momento de escribir ese libro, en el que demostró ser todo francés, y lo que consideraba juego y humorada, acabó por demostrar más netamente la fuente viviente de su fuerza: su espíritu francés disuelto en el elemento eterno, en la música.

EL MENSAJE VANO

Juan Cristóbal fué la consciente despedida de una generación. *Colas Breugnon* fué otra despedida, inconsciente: la de la vieja, despreocupada, alegre Francia. Ese *bourguignon salé* quería demostrar a las generaciones venideras cómo se puede sazonar la vida con la sal de la ironía y, sin embargo, gozarla jocosamente. Desplegó todas las riquezas de su patria y, en particular, la mayor de todas ellas: la alegría de vivir.

Un mundo despreocupado; eso es lo que el autor quería despertar en beneficio de un mundo que se consumía

en miserias y enemistades desdichadas. Un llamado a la vida por encima de los siglos debía contestar, desde Francia, al alemán Juan Cristóbal, disolviéndose también en este caso dos veces en la gran armonía de Beethoven, el llamado a la alegría. En el otoño de 1913, las carillas estaban amontonadas como haces dorados. El libro quedó impreso poco después y debía aparecer en los primeros días del verano de 1914.

Pero el verano de 1914 recogió una siembra sangrienta. Los cañones que ensordecían el aviso de Juan Cristóbal, destrozaron también el llamado a la alegría, la risa de maese Breugnon.

☆

LA CONCIENCIA EUROPEA

"El que percibe por encima suyo valores que estima cien veces superiores al bien de la "patria", de la sociedad, de la comunidad de la sangre y de la raza —valores que están más allá de las patrias y de las razas, es decir, valores internacionales—, se convertiría en hipócrita si quisiera hacer el papel de patriota. Es una bajeza de hombre en hombre la que entretiene al odio nacional (o que lo admira y ensalza)".

Nietzsche, *Material para los prólogos.* Póstumo.

"La vocación sólo se conoce y se prueba en el sacrificio que el sabio y el artista hacen en aras del cumplimiento de su vocación."

Tolstoi, en su carta a Rolland, fechada el 4 de octubre en 1887.

EL GUARDIAN DE LA HERENCIA

El 2 de agosto de 1914 desgarró a Europa en dos pedazos, y junto con el mundo se derrumbó la fe que habían edificado con su vida Juan Cristóbal y Olivier, los hermanos en el espíritu. Quedó abandonada una gran herencia. Pletóricos de odio, los corsarios de la guerra enterraron en todas partes, con golpes de azada furiosos, la otrora sagrada idea de la fraternidad humana, como un cadáver junto a millones de muertos.

Romain Rolland se hallaba en esa hora frente a una responsabilidad sin par. Había formado espiritualmente los problemas, y lo imaginado retornaba entonces como tremenda realidad. La fe en Europa, cuyo cuidado había encargado a Juan Cristóbal, quedó indefensa. No tenía abogado y, sin embargo, jamás había sido más imperiosa la necesidad de llevar su bandera contra la tormenta. Y el autor sabía que toda verdad sólo es una verdad a medias mientras queda encerrada en la palabra.

El verdadero pensamiento sólo vive en la acción, y la fe en la profesión.

En *Juan Cristóbal* había dicho Romain Rolland de antemano todo lo referente a esa hora, pero para hacer verdadera la confesión, tenía que agregar algo más: a sí mismo. Tenía que hacer lo que Juan Cristóbal hace por el hijo de Olivier: tenía que cuidar la llama sagrada y hacer surgir viviente, por medio de la acción, aquello que su protagonista había anunciado proféticamente. Lo que hizo es para todos nosotros un ejemplo inolvidable de heroísmo espiritual y una experiencia más arrebatadora todavía que la obra escrita. La voluntad de justicia se convirtió en él en una convicción totalmente vivida. Lo vimos erguido con todo el peso de su nombre, de su fama y de su fuerza artística contra la patria y la lejanía, con la vista elevada hacia el cielo de una fe sin límite temporal.

En ningún momento desconoció Rolland que esa insistencia en la convicción, que eso aparentemente más natural, era en verdad lo más dificultoso en una época de locura, pero, según escribió en los días de septiembre de 1914 a un amigo francés: *nadie elige su deber, éste se impone al individuo, y el mío consiste en salvar de ese diluvio (con ayuda de los que comparten mis ideas) los últimos restos del espíritu europeo.* Sabía que *la humanidad exige que la resistan aquellos que la aman y que, en un caso de necesidad, incluso luchen contra ella.*

Vimos esta lucha en medio de la lucha de los pueblos durante un lustro, aumentando heroicamente; asistimos al milagro de un hombre sereno contra la locura de millones, de un hombre libre contra la esclavitud de la opinión pública, de un amante contra el odio, de un europeo contra las patrias y de una conciencia contra el mundo. En esa larga noche sangrienta en que desesperamos, muchas veces, por lo insensato de la naturaleza, nos resultaba único consuelo y elevación reconocer que las mayores fuerzas, que destruían ciudades y aniquilaban países, quedaban impotentes frente a un hombre

único que tenía la voluntad y la temeridad espiritual de permanecer libre; pues los que se creían victoriosos sobre millones, no conseguían dominar a una conciencia libre.

Por eso fué vana su creencia de que había enterrado la crucificada idea de Europa. La verdadera fe siempre crea milagros. Juan Cristóbal había forzado su ataúd y resucitado en la figura de su autor.

PREPARADO

No se desmerece el significado moral de Romain Rolland, y acaso sólo se disculpe un poco a los demás, cuando se deja constancia de que Rolland había estado preparado interiormente, como ningún otro autor de la época, para la guerra y sus problemas. Cuando se contempla hoy su obra, se observa con sorpresa que desde los comienzos había erigido, en muchos años de labor, una enorme pirámide, para alcanzar la única punta, aquella punta en la que se descargó el relámpago atraído por el polo contrario: la guerra. Desde hacía veinte años, el pensamiento y la labor de este artista giraban incesantemente alrededor del problema del contraste entre el espíritu y la fuerza, la libertad y la patria, la victoria y la derrota. En cien variantes, en forma dramática, épica, dialogada, programática, y a través de docenas de figuras, contemplaba y presentaba el tema fundamental. Apenas podía la realidad plantear un problema que Cristóbal y Olivier, Aert y los girondinos no hubiesen rozado o formado en sus maniobras. Su obra era un verdadero campo de maniobras de todos los motivos de la guerra. Por eso, Rolland estaba interiormente listo cuando los demás empezaron a considerar los acontecimientos. El historiador se había convencido de la eterna repetición de los típicos sucesos secundarios, el psicólogo de la sugestión de las masas y de su influencia sobre el individuo, y el hombre moral y ciudadano del mundo, hacía tiempo ya que había concluído su

credo. De tal suerte, el organismo espiritual de Rolland estaba inmunizado contra la infección de la sugestión colectiva y contra el contagio de la mentira.

Los problemas que se plantea el artista no son obra del azar. No existe para el dramaturgo la *feliz elección del tema,* así como el músico tampoco *halla* la pura melodía, sino que la lleva dentro de sí. Lo problemático hace al artista y no el artista el que crea los problemas, tal como el presentimiento hace al profeta y no el profeta al presentimiento. La elección es, en el artista, siempre el destino. Y el hombre que había reconocido de antemano el problema esencial de una cultura entera, de una época trágica, necesariamente tenía que resultar en la hora decisiva (aun sin que lo sospechase), esencial para ella. Era simbólico el que hubieran fracasado los maestros de la sabiduría, los intérpretes sistemáticos de uno y otro lado, Bergson lo mismo que Eucken y Ostwald, porque durante decenios habían concentrado su entusiasmo espiritual exclusivamente sobre verdades abstractas, las *verdades muertas,* mientras que Rolland —grandemente inferior a ellos como sistematizador— preconcibió con *su inteligencia del corazón* el conocimiento de las *verdades vivientes.* Aquéllos habían vivido para las ciencias y se encontraban, por lo mismo, frente a la realidad como niños o jóvenes, mientras que Rolland estaba preparado porque siempre había observado y pensado para la humanidad palpitante. Sólo él, que había visto el abismo de la guerra europea, hacia la que galopaba la salvaje correría de los últimos decenios, pisoteando todos los avisos, podía refrenar violentamente su alma para que no se precipitase con el coro de bacantes y para que no se vistiese la piel de tigre sangrienta, embriagada por ese coro y los golpes de timbal atronadores. Sólo el conocedor de la historia del mundo podía permanecer erguido en el tumulto máximo de la ilusión.

Desde sus comienzos, y no sólo desde la hora de la guerra, se hallaba Rolland en contraste con los demás artistas y autores de la época; ésta era la causa de su

soledad en los primeros veinte años de su labor. Pero este contraste de los problemas no se manifestó claramente hasta que se convirtió en abismo, durante los años de la guerra, debido a que la profunda distancia que separaba a Rolland de sus contemporáneos, residía más en su carácter que en sus convicciones. Casi todos los artistas compartían, antes del año apocalíptico, su parecer según el cual, la guerra europea fratricida era un crimen, una vergüenza para nuestra cultura, y, con muy pocas excepciones, eran pacifistas o creían serlo. Porque pacifismo no sólo significa ser amante de la paz, sino también autor de paz, según reza el Evangelio. Pacifismo exige actividad, una voluntad efectiva de paz y no sólo una inclinación a la tranquilidad y al bienestar. Representa una lucha y, como toda lucha, exige, en la hora de peligro, sacrificios y heroísmos. Pero aquellos pacifistas sólo conocían un pacifismo sentimental, un amor a la paz en tiempos de paz, y eran amigos de la paz tal como, seguramente, habían sido amigos de la igualdad social, del amor al própimo, de la supresión de la pena de muerte; creyentes sin pasión, que llevaban su parecer como un traje para cambiarlo en la hora de la decisión por una moral de guerra y para vestir cualquier uniforme nacional de la opinión. En el fondo sabían tanto como Rolland, pero no tenían el valor de confirmar su opinión, justificando trágicamente las palabras que Goethe dirigió a Eckermann: *La falta de carácter de los individuos investigadores y de los escritores aislados, es la fuente de todos los defectos de nuestras letras nuevas.*

No era Rolland solo quien conocía el mundo —compartía su saber con muchos intelectuales y políticos—, pero él transformó todo reconocimiento en una pasión religiosa, cada fe en una profesión y cada pensamiento en acción. El hecho de que haya permanecido fiel a su idea, precisamente en un momento en que el tiempo la negaba, de que haya defendido el espíritu europeo contra los ejércitos enfurecidos de los intelectuales, que de europeos se habían convertido en patriotas, constituye una

gloria que no comparte con ningún otro autor. Luchando para lo invisible, desde los tiempos de su juventud, contra todo el mundo real, colocó algo superior al lado del heroísmo de los ataques de caballería y de las trincheras: el heroísmo del espíritu junto al heroísmo de la sangre. Y nos ofreció el maravilloso espectáculo de un hombre libre, despierto y humano en medio de la locura de las masas embriagadas y empujadas.

EL ASILO

Romain Rolland recibió la noticia del estallido de la guerra en Vevey, una pequeña ciudad antigua junto al lago Leman. Pasaba aquel verano, como casi todos, en Suiza, la patria adoptiva de sus obras principales y más hermosas. En ella, donde las naciones se abrazan fraternalmente en un Estado y donde su *Juan Cristóbal* anunció, por primera vez, el himno de la unidad europea, supo la nueva de la catástrofe mundial.

Toda su vida parecióle, de pronto, carente de sentido; resultaban vanos su aviso y los veinte años de apasionado trabajo sin recompensa. Repentinamente, la pesadilla profética de un solo hombre, se convirtió en verdad para millones de hombres aterrorizados, y fué realidad lo que había temido desde su primera infancia y lo que, en 1898, hizo señalar al héroe de su alma, Olivier, como pena máxima de su vida: *Temo a la guerra y la temo desde hace mucho tiempo. Ha sido una pesadilla para mí y ha envenenado mi infancia.* Su conocimiento profético de lo irremediable de esa hora no disminuía su tormento. Al contrario, mientras los demás se aturdían con el opio de la moral del deber y con los sueños artificiales de la victoria, contempló Rolland, con cruel sobriedad, la hondura del porvenir. Parecíale sin sentido el pasado y sin sentido la vida entera. El 3 de agosto de 1914 apuntó en su diario: *No puedo seguir. Quisiera estar muerto. Porque es horrible vivir en medio de una humanidad desvariada y contemplar impotente el derrumbe de la civilización. Esta guerra europea es la más grande catástrofe desde hace siglos y significa el aniquilamiento de nuestras más caras esperanzas respecto a la fraternidad humana.* Y pocos días después, bajo la impresión de una desesperanza acrecentada, agregó: *Mi pena es una suma tan amontonada y tan prensada de tormentos, que ya no consigo respirar. La destrucción de Francia, el destino de mis amigos, su muerte, sus heridas. El espanto ante tanto sufrimiento, la compasión desgarradora para con millones de desdichados. Siento una lucha a muerte moral ante el espectáculo de esa humanidad enloquecida que sacrifica sus más valiosos tesoros, sus fuerzas, su genio y el ardor de la abnegación heroica al ídolo asesino y estúpido de la guerra. ¡Oh, ese vacío de toda palabra divina, de todo espíritu divino, de toda conducta moral que más allá de la matanza pudiera elevar la ciudad divina! Se cumple ahora la insensatez de mi vida entera. Quisiera dormirme, para nunca más despertar.*

En medio de ese tormento quería volver algunas veces a Francia, pero sabía que allá habría resultado inútil. Siendo joven, por lo delicado no había servido para militar, menos ahora con sus cincuenta años. Y su conciencia se resistía a despertar siquiera la ilusión de ayudar en la guerra, porque, educado en las ideas de Tolstoi, se lo prohibían sus claras y bien afirmadas convicciones. Sabía que él también debía defender a Francia, pero en una apreciación distinta del honor que la de los artilleros e intelectuales que gritaban su odio. *Un gran pueblo,* dijo más tarde en el prefacio de su libro de guerra, *no sólo tiene que defender sus fronteras, sino también su razón, que tiene que poner en guardia contra todas las alucinaciones, injusticias e imprudencias que acarrea la guerra. ¡Cada cual en su puesto! ¡Que los soldados defiendan la tierra, y los hombres del pensamiento al pensamiento!... El espíritu no es la menor parte del tesoro de un pueblo.* En aquellos primeros días del dolor y del espanto, ignoraba todavía cuándo le re-

sultaría necesario el verbo, pero ya sabía que sólo lo emplearía en un sentido, en el sentido de la libertad espiritual y de la justicia supernacional.

La justicia precisa libertad de la mirada. Sólo en un país neutral podía percibir el historiador del tiempo todas las voces y recibir todas las opiniones. Sólo allá pasaba su mirada sobre el humo de la pólvora, la humareda de la mentira y sobre los gases asfixiantes del odio. Allá encontraba la libertad del juicio y la libertad de discusión. Un año antes había mostrado el peligroso poder de la sugestión de las masas, en la que *las inteligencias afirmadas sentían derretir sus convicciones más estables.* Nadie conocía mejor que él *la epidemia espiritual, la soberbia locura del pensamiento colectivo.* Por eso mismo quería permanecer libre y no aturdirse en la embriaguez sagrada de las masas, ni dejarse conducir sino por la propia conciencia. No necesitaba más que abrir sus libros para leer en ellos las palabras de advertencia de su Olivier. *Amo a mi querida Francia, pero ¿puedo por ella matar a mi alma, traicionar a mi conciencia? Esto significaría traicionar a mi misma patria. ¿Cómo podría odiar sin odio? ¿O representar, sin mentir, la comedia del odio?* O aquella otra confesión inolvidable: *No quiero odiar. Quiero hacer justicia aun a mis enemigos. En medio de todas las pasiones quiero conservar la claridad de mi mirada para poder comprender todo y perdonar todo.* El artista sólo sirve a su tiempo, a su pueblo y a la humanidad en la libertad, en la independencia del espíritu. Sólo la fidelidad para con la verdad es fidelidad para con la patria.

La voluntad consciente confirmó la voluntad del azar. Romain Rolland se quedó durante los cinco años de la guerra, en Suiza, en el corazón de Europa, para cumplir su misión, que consistía en *decir lo que es justo y humano.* En Suiza, a donde llegaban los vientos de todos los países y desde donde, a su vez, la voz traspasaba libremente los límites, y donde ninguna cadena ataba las palabras, cumplía con su deber invisible. La locura de

la guerra se acercaba a los pequeños cantones en infinitas olas de sangre y en ondas sucias de odio, pero aun en la tempestad señalaba la aguja magnética de una conciencia humana, imperturbablemente, el eterno polo de toda la vida: el amor.

AL SERVICIO DE LA HUMANIDAD

Rolland entendía que el deber del artista consistía en servir a la patria, sirviendo con su conciencia a la humanidad entera, en emprender la lucha combatiendo los sufrimientos y las mil formas de sus pesares. El también condenaba el retraimiento. *El artista no tiene derecho a quedar apartado mientras aun puede ayudar a los demás.* Pero esa ayuda, esa participación no podían consistir en afirmar a millones en su odio asesino, sino en unirlos donde estaban invisiblemente unidos, en su sufrimiento infinito. Así, Rolland se incorporó a las filas de los participantes, pero no con el arma en la mano, sino siguiendo el ejemplo del gran Walt Whitman, quien se había dedicado, en la guerra, como enfermero al servicio de los desdichados.

Apenas se habían realizado las primeras batallas cuando en Suiza resonaron ya, desde todos los países, los gritos de temor. Millares de seres que carecían de noticias de sus esposos, padres y hermanos en los campos de batalla abrían desesperados los brazos hacia el vacío. Cientos, miles, decenas de miles de cartas y telegramas llegaban a la pequeña casa de la Cruz Roja en Ginebra, el único punto de unión internacional. Las primeras averiguaciones llegaban como petreles, luego se convirtieron en una tempestad, en un mar. Los mensajeros arrastraban, en gruesas bolsas, los miles y miles de gritos de angustia escritos. No se había visto para nada tal ruptura del dique de la miseria humana. La Cruz Roja no disponía de oficinas, ni de organización, ni de sistemas y, sobre todo, carecía de ayudantes. Uno de los primeros en ofrecerse para prestar su ayuda fué

Romain Rolland. Entre dos tabiques, en el Museo Rath, rápidamente evacuado, entre centenares de niñas, estudiantes y mujeres, permaneció durante un año y medio, diariamente de seis a ocho horas, sin pensar en su tiempo y en su obra, al lado del director, del magnífico doctor Ferrière —cuya bondad caritativa abreviaba a miles y miles de desconocidos la pena de la espera—; registró cartas, escribió cartas y realizó una labor aparentemente subordinada. Pero ¡cuán importante resultaba cada una de esas palabras a todos aquéllos que en el inmenso universo de la desgracia no percibían más que cada cual su granito de polvo de miseria! Una infinidad de gente conserva todavía, sin saberlo, noticias respecto a sus padres, hermanos y esposos escritas por la propia mano del gran autor. Una pequeña mesa escritorio rústica, y un taburete pelado en medio de una oficina hecha apresuradamente de unos cuantos listones, al lado de máquinas de escribir ruidosas y de gente agitada, apretujada entre preguntas y gritos: ése era el campo de batalla de Romain Rolland contra la miseria de la guerra. Allá trataba de reconciliar, por medio de la caritativa preocupación, por lo menos en parte, los millones de dolores que creaban los poetas intelectuales al estimular el odio de los pueblos. No pretendía ni ocupaba un puesto directivo en la Cruz Roja, sino que cumplía entre los desconocidos, la diaria labor del intercambio de noticias. Su acción fué invisible y, por eso mismo, doblemente inolvidable.

Y cuando fué distinguido con el premio Nobel, no retuvo del mismo un solo franco, sino que lo ofreció íntegramente para alivio de la miseria europea, a fin de que la palabra fuese testimonio del hecho y el hecho confirmación de la palabra.

¡Ecce Homo! ¡Ecce poeta!

EL TRIBUNAL DEL ESPIRITU

Romain Rolland era el mejor preparado de todos. Los últimos capítulos de *Juan Cristóbal* describían ya, proféticamente, la venidera locura colectiva. En ningún momento se había entregado a la vana esperanza ideal de que la realización (o la apariencia) de nuestra cultura, de nuestra humanidad, elevada por dos mil años de cristianismo, humanizaría una futura guerra. El historiador sabía perfectamente que los primeros ardores de la pasión guerrera harían saltar, en todas las naciones, el barniz delgado de cultura y cristianismo, y que aparecería la bestialidad desnuda del hombre al que la sangre vertida siempre vuelve a transformar en bestia. No se le ocultaba que ese misterioso vaho de la sangre también atontaría y desconcertaría a las almas más delicadas, más bondadosas y más instruídas. En *Juan Cristóbal* ya se hallaba escrito con letras de fuego el *mane thecel phares* y la advertencia de que se traicionarían los caracteres opuestos ante el ídolo de la patria, y que ante el primer Estentor de la acción desaparecería la convicción de la conciencia.

Y sin embargo, aun sabiendo más que todos, era excesivamente generoso en su juicio de la realidad. Espantado vió, a los pocos días de iniciada la guerra, cuán superior a todo lo conocido era esa guerra, con sus medios de lucha, con su bestialidad material y espiritual, con sus dimensiones y pasiones. Y comprendió, sobre todo, que jamás había sido tan insensato el odio mutuo de los pueblos europeos (que desde hace mil años luchan constantemente como aliados o como enemigos) que en ese vigésimo siglo después del nacimiento de Cristo. En la historia de la humnaidad, el odio jamás había abarcado tan amplias masas, jamás habíase agitado tan rabiosamente entre los intelectuales, y nunca se había vertido tanto aceite al fuego ni de tantas fuentes y conductos

del espíritu ni de tantos canales de la prensa o retortas de los sabios. Todos los malos instintos se habían multiplicado por las masas de millones. Hasta los sentimientos libres y las ideas fueron militarizados, y la horrible organización maquinal de las armas mortíferas de gran alcance encontró un repugnante reflejo en la organización de las oficinas nacionales telegráficas, que salpicaban el mundo con mentiras, a través de países y mares. Por primera vez se subordinaban tanto la ciencia como las letras, el arte y la filosofía, lo mismo que la técnica a la guerra. En los púlpitos y cátedras, en los laboratorios y en las salas de investigaciones científicas, en las redacciones y en las bohardillas de los poetas, se confeccionaba y se distribuía el odio de acuerdo a un solo e invisible sistema. La realidad se mostró superior a la intuición apocalíptica del visionario.

Un diluvio de aversión y de sangre como nunca lo había conocido la vieja tierra europea saciada de sangre hasta en sus mayores profundidades, inundaba a un país después del otro. Y Romain Rolland recordó el milenario mito, sabía que no se podía salvar de su propia locura a un mundo perdido y a una generación abyecta. No se podía apagar el incendio mundial con el hálito de una boca humana y con las desnudas manos terrenales. Sólo podía tratarse de impedir que otros vertieran más aceite a las llamas, y era posible azotar a los malhechores obligándolos, por la burla y el desprecio, a retroceder. Se podía construir un arca para salvar, en bien de una generación posterior, lo espiritualmente más valioso de esa generación suicida en cuanto retrocediesen las olas del odio. Se podía erigir una señal que sobrepasase el tiempo y en el que pudiesen reconocerse los creyentes en un templo de la concordia en medio de los campos sangrientos de los pueblos y, sin embargo, a gran altura sobre ellos.

En medio de la espantosa organización de los estados mayores de la técnica, de la mentira, soñaba Rolland

con una organización distinta, con una comunidad de los espíritus libres de Europa. Los autores y sabios sobresalientes debían construir esa arca y conservar la justicia en esos días de injusticia y de mentira. Mientras que las masas, engañadas por palabras, se atacaban mutuamente con ciego odio y sin conocerse, podían reunirse los artistas, los poetas y los investigadores de Alemania, Francia e Inglaterra que trabajaban desde hacía decenios en descubrimientos, progresos e ideas, para formar un tribunal del espíritu que desmontase con severidad científica todas las calumnias y mentiras entre los pueblos, que conversase con espíritu elevado por encima de sus naciones. La esperanza más profunda de Rolland consistía en que los grandes artistas e investigadores no se identificarían con el crimen de la guerra, y que no atrincherarían su libertad de conciencia detrás de un cómodo *rigth or wrong, my country*. Los intelectuales habían reconocido desde hacía siglos —con pocas excepciones—, la bajeza de la guerra. Habían pasado casi mil años desde que en la China, en que se luchaba contra la ambición mongola de reinar, se había oído la voz de Li Tai Pe: *¡Maldita la guerra! ¡Maldita la obra de las armas! No tiene nada que ver el sabio con la locura de ella.*

Y ese *no tiene nada que ver el sabio con la locura de ella,* vibraba como estribillo invisible en todas las manifestaciones del intelectual de la era europea. En cartas escritas en latín —el idioma que testimoniaba simbólicamente su comunión supernacional— intercambiaron los grandes sabios humanistas, en medio de la guerra de sus países, el pesar y consuelo filosófico acerca de la locura asesina de los hombres. Entre los alemanes del siglo XVIII fué Herder el que se expresó más claramente, al decir: *patrias contra patrias en lucha sangrienta, he aquí la máxima barbarie.* Goethe, Byron, Voltaire, Rousseau coincidían en su desprecio de las matanzas insensatas. Y creía Rolland que también en esa oportunidad los principales hombres del espíritu, los

grandes investigadores inflexibles, los más humanos entre los autores, se encontrarían en un común más allá del error propio de sus naciones. En verdad no esperaba que fuesen muchos los que sabrían libertarse íntegramente de la pasión del momento, pero las cosas del espíritu no aumentan de peso con el número. Su ley no es la de los ejércitos. Reza también en este caso lo dicho por Goethe: *Todo lo grande y sabio sólo existe en la minoría. No hay que pensar jamás que la razón llegue a ser popular. Las pasiones y los sentimientos pueden adquirir popularidad, pero la razón será siempre un bien de unos cuantos privilegiados.* Pero esa minoría puede convertirse, gracias a la autoridad, en una fuerza espiritual. Rolland pensaba que si se reuniesen —por ejemplo en Suiza— los primeros hombres libres de todas las naciones y si luchasen conjuntamente contra toda injusticia, sin exceptuar las de sus propios países, la verdad igualmente avasallada y amordazada tendría un asilo, una libertad, y Europa hallaría un palmo de patria y la humanidad una chispa de esperanza. Esperaba que los mejores ilustrarían con su palabra y su réplica a los demás y que esa mutua instrucción de hombres libres de prejuicios, encendería una luz para el mundo.

En ese sentido tomó Rolland por primera vez la pluma. Mandó una carta franca y sincera al autor que en Alemania era mejor considerado por su bondad y humanidad. Y al mismo tiempo escribió al enemigo más encarnizado de Alemania, a Emile Verhaeren. Tendió ambos brazos, el derecho y el izquierdo, para abarcar lo más distanciado y para crear, por lo menos en esa esfera más pura del espíritu, un ensayo de conversación y entendimiento intelectual, mientras que en los campos de batalla las ametralladoras segaban la juventud de Francia, de Alemania, de Bélgica, de Inglaterra, de Austria y de Rusia con un mismo ritmo crepitante.

EL DIALOGO CON GERHART HAUPTMANN

Romain Rolland nunca se había encontrado personalmente con Gerhart Hauptmann. Conocía sus obras y estimaba en ellas la compasión apasionada para con todo lo humano y la profunda bondad que alienta conscientemente en cada una de sus figuras. Una vez lo había querido visitar en su casa en Berlín, pero en aquel entonces Hauptmann estaba ausente. Tampoco había cambiado correspondencia con él.

A pesar de ello eligió Rolland para la discusión a Hauptmann por ser el autor más representativo de Alemania, por ser el creador de *Los Tejedores* y porque Hauptmann se había puesto, por medio de un artículo, con su responsabilidad al frente de la Alemania combatiente. Le escribió el 29 de agosto de 1914, aquel mismo día en que un estúpido telegrama de la Agencia Wolff anunció, con fines ridículos de intimidación, la trágica verdad: *La ciudad de Lovaina, rica en tesoros artísticos, ha sido arrastrada.* Había motivo, pues, para un estallido de indignación, pero Rolland trató de dominarse. *Yo no soy de aquellos franceses, Gerhart Hauptmann, que consideran a Alemania como el país de los bárbaros. Conozco la grandeza espiritual y moral de vuestra vigorosa raza. Sé lo que debo a los pensadores de la vieja Alemania, y recuerdo, también en esta hora, la palabra y el ejemplo de nuestro Goethe —pues pertenece a la humanidad entera—, que detestaba todo odio de pueblos y que mantenía su alma en aquellas alturas en que se percibe la suerte y la desgracia de otros pueblos como la suya propia.* Y proseguía con un *pathos* de la conciencia propia que por primera vez resonaba en la obra de este hombre humildísimo. Reconociendo su misión, levantó su voz por encima del momento: *Durante toda mi vida he trabajado para acercar el espíritu de nuestras naciones, y todos los horrores de esa infame*

guerra que empuja a la una contra la otra jamás conseguirán que deje manchar mi espíritu por el odio.

Pero luego Rolland se apasionaba. No acusaba a Alemania por la guerra —*la guerra es el fruto de la debilidad y necesidad de los pueblos*—, dejó de lado la política, pero protestó contra la destrucción de obras de arte. Preguntó con vehemencia a Hauptmann: *¿Sois nietos de Goethe o de Atila?*, para conjurarlo luego, más apaciguado, que no justificase espiritualmente esas cosas. *En nombre de nuestra Europa, entre cuyos más ilustres luchadores contaba usted hasta esta hora, en nombre de la civilización, en nombre del honor del pueblo alemán, le conjuro, Gerhart Hauptmann, le invito, a usted y a la élite espiritual de Alemania, a la que pertenecen muchos amigos míos, a que proteste con extremo rigor contra un crimen que, de lo contrario, recaería sobre usted.* Rolland quería que los alemanes no se solidarizasen con los hechos militares y que, como él, no aceptasen *la guerra como un fatum.* Esperaba la protesta de los alemanes — ignorando que en aquel entonces en Alemania nadie tenía ni podía tener noción de los sucesos políticos y que no era posible publicar tal protesta.

Gerhart Hauptmann contestó más apasionadamente todavía. En vez de negar, según esperaba Rolland, la política militar alemana de intimidación, trató entusiastamente de justificarla moralmente y se excedió peligrosamente en tal exaltación. Aceptó la máxima de *la guerra es la guerra,* y defendió, un tanto precipitadamente, el derecho del vencedor. *El condenado a la impotencia se sirve del insulto.* Rechazó con esto, como mentira, la destrucción de Lovaina y justificó la *pacífica marcha* de tropas alemanas a través de Bélgica como una cuestión vital para Alemania, y se refirió a las declaraciones del estado mayor y al *emperador mismo,* como supuesta máxima autoridad de la verdad. En esa forma, el diálogo pasó de lo espiritual al campo político. Rolland, a su vez, rechazó decididamente ese concepto de Hauptmann, que apoyaba con su autoridad, moralmente, las teorías

agresivas de Schlieffen, y le acusó de *solidaridad con el crimen de los potentados.* En vez de unirlos, ese diálogo los separó más todavía. En realidad hablaron sin entenderse, porque *es difícil actuar sin pasión.* La hora era demasiado temprana aun, y todavía la pasión era demasiado grande en ambos, y estaba demasiado excitado el nervio del momento como para que hubiesen podido hallarse el uno con el otro. Aun tenía la mentira demasiado poder sobre el mundo, y era demasiado densa la niebla entre las fronteras. Aun subía la marea infinita del rencor y del error. Aun no se reconocían los hermanos en la oscuridad.

LA CORRESPONDENCIA CON VERHAEREN

Casi en la misma hora en que se comunicó con Gerhart Hauptmann, el alemán, Rolland se dirigió también a Emile Verhaeren, el belga, quien del más entusiasta europeo se había convertido en el más acérrimo enemigo de Alemania. Quizás nadie tenga más autoridad que yo mismo para afirmar que no siempre lo había sido. Nunca conoció Verhaeren, en tiempos de paz, otro ideal que el de la fraternidad y el de una Europa unida y conforme, nada despreciaba tanto como el odio de los pueblos, y en su prólogo para la antología de autores alemanes recopilada por Henri Guilbeaux, aparecida poco antes de estallar la guerra, habló del *ardor de los pueblos que se buscan y que se aman, pese a los que tratan de empujarlos mutuamente a la lucha.* Sólo el atropello alemán a su patria le enseñó el sentimiento del odio, y su poesía, que hasta entonces había sido un himno a las fuerzas creadoras, serviría, a partir de esa fecha, con consciente apasionamiento, a la hostilidad.

Rolland envió a Verhaeren su protesta contra la destrucción de Lovaina y contra el bombardeo de la catedral de Reims. Verhaeren la aplaudió y contestó: *Estoy pletórico de pesar y odio. Hasta ahora desconocía este último sentimiento, pero ahora lo llego a conocer. No*

puedo expulsarlo de mí mismo y creo, sin embargo, ser un hombre decente para el que, antes, el odio constituía un sentimiento bajo. ¡Cuánto amo en esta hora a mi patria, o mejor dicho, a las cenizas en que se ha convertido! Rolland le contestó inmediatamente: *¡No, no odie! No debe existir el odio, ni para usted ni para nosotros. ¡Defendámonos más aun contra el odio que contra nuestros enemigos! Más tarde sabrá usted que esta tragedia ha sido más tremenda de lo que se sospechaba mientras nos hallábamos confundidos por ella. En todas partes hay una grandeza sombría, y sobre las masas de los hombres, un delirio sagrado... El drama europeo ha alcanzado tal cúspide, que sería injusto acusar por ello a los hombres. Es un espasmo de la naturaleza... ¡Formemos un arca como aquéllos que vieron el diluvio, y salvemos el resto de la humanidad!*

Pero Verhaeren esquivó respetuosamente esa invitación. Se quedó a sabiendas con su odio a pesar de que no lo quería y, anhelando aquel viejo sentimiento del abrazo total del mundo, dijo en la autodedicatoria de su lamentable libro de guerra que sentía, por así decir, disminuída su conciencia por el odio que le rodeaba y que dedicaba ese libro al hombre que antes había sido. En vano volvió Rolland a dirigirse a él con una magnífica carta: *¡Cuánto tiene usted que haber sufrido, usted tan bondadoso y grande, para poder odiar de esa manera! Pero yo sé que usted no lo podrá por mucho tiempo, mi amigo, no, porque las almas como la suya perecerían en semejante atmósfera. Hay que dar satisfacción a la justicia, pero la justicia no exige que se haga responsable a todos los hombres de un pueblo por los crímenes de unos cuantos centenares de individuos. Y si sólo hubiera un hombre justo en Israel, yo le diría que usted no tiene el derecho a condenar a Israel entero. Porque usted tampoco pone en duda que muchas almas oprimidas sufren y luchan en Alemania y Austria... En todas partes se sacrifican miles de inocentes a los crímenes de la política. No estaba tan equivocado Napoleón cuando*

dijo: "La política es el fatum moderno". Jamás ha sido más cruel el destino antiguo. ¡No nos unamos al destino, Verhaeren! Pongámonos del lado de los oprimidos, de todos los oprimidos. Los hay en todas partes. Sólo conozco dos pueblos en la tierra: aquéllos que sufren y aquéllos que causan los padecimientos.

Pero Verhaeren permaneció entumecido en su odio. Contestó: *Si yo odio, es porque aquello que vi, sentí y oí es terrible... Reconozco que no puedo ser justo, porque ardo en tristeza e ira. No me hallo al lado de las llamas sino que estoy en medio del ardor, y sufro y lloro. No puedo obrar de otra manera.* Seguía fiel al odio, pero al mismo tiempo también al *odio contra el odio* del Olivier de Romain Rolland. Sus relaciones seguían atentas en la esfera humana, pese a los contrastes interiores, y aun al escribir Verhaeren el prólogo de un libro excitante, distinguió a Rolland entre la persona y la causa. Verhaeren se negó a *ponerse del lado de su error,* pero no negó su amistad a Rolland, y la confirmó tanto más cuanto ya en aquel entonces se consideraba en Francia *peligroso el amarlo.*

Aun en este caso no llegaban a entenderse dos grandes pasiones. Una vez más resultó vano el llamado. El odio dominaba sobre el mundo entero, incluso sobre sus creadores y artistas más nobles.

LA CONCIENCIA EUROPEA

Como otras tantas veces en el curso de la agitada vida, había lanzado en vano una carta al mundo para llamar, con su fe incomovible, a la colaboración. Los poetas, los filósofos, los artistas, todos se habían puesto del lado de sus respectivas patrias: lo alemanes hablaron en favor de Alemania, lo franceses en favor de Francia, los ingleses en favor de Inglaterra, todos para sí, ninguno para todos. *Right or wrong, my country,* era su único y común lema. Cada país, cada pueblo tenía defensores entusiastas, dispuestos a justificar, cie-

gamente, aun la más insensata de sus acciones, y a esconder sus errores y sus crímenes detrás de necesidades morales y metafísicas rápidamente inventadas. Un solo país, propio de todos, patria de todas las patrias, la sagrada Europa, carecía de abogado y de representante. Una sola idea, la más natural en un mundo cristiano, carecía de defensor, la idea de las ideas, la de la humanidad.

En esa hora recordó Rolland, seguramente, con santo fervor, aquella lejana hora en que recibió, cual mensaje para toda su vida, la carta de Tolstoi. Tolstoi había sido el único que en su famoso llamado *No puedo seguir callando* se levantaba, en medio de una guerra, en su patria, para defender los derechos de los hombres contra los hombres, para elevar su protesta contra una orden que exigía de los hombres que asesinasen a sus hermanos. Su pura voz callaba para siempre, estaba vacío el lugar que había ocupado, y era muda la conciencia de la humanidad. Y Rolland sentía el silencio, el aterrador silencio del espíritu libre en medio del tumulto de los esclavos. Lo percibía más fuerte que el rugido de los cañones. Le abandonaron aquellos que había llamado en su socorro. La última verdad, la de la conciencia, no encontró eco. Nadie le ayudó a luchar por la libertad del espíritu europeo, por la verdad en medio de la mentira, por la humanidad contra el odio desvariado. Nuevamente se hallaba solo con su fe, más solitario que en los años más amargos de su soledad.

Pero nunca significaba la soledad para Romain Rolland tanto como resignación. Siendo un autor joven, ya consideraba tan criminal la contemplación del crimen, sin protestar contra el mismo, como el propio crimen. *Los que toleran el mal, son tan culpables como los que lo hacen.* Y consideraba que nadie tiene tanta responsabilidad como el escritor al encontrar palabras para la idea y dar vida a la palabra, en la acción. Era poca cosa escribir tan sólo arabescos para la historia de la época. Cuando el autor experimenta el tiempo desde el centro

de su ser, tiene la obligación de obrar a favor de la idea de su ser y de dar vida a su pensamiento. *La élite del espíritu representa una aristocracia que dice reemplazar a la de la sangre. Pero olvida que ésta empezó a pagar sus privilegios con la sangre. Desde hace siglos, los hombres oyen muchas palabras de sabiduría, pero pocas veces ven sabios que se sacrifiquen. Para inspirar fe a los demás, hay que dar pruebas de la propia fe. No basta pronunciar únicamente palabras.* La fama no es sólo una suave corona de laureles, sino también una espada. La fe compromete. El que hizo manifestar a un Juan Cristóbal el evangelio de la conciencia ilbre, no podía retractarse al prepararle el mundo la cruz, sino que tenía que cargar con el apostolado y, en un caso dado, también con el martirio. Y mientras casi todos los artistas de la época, en su sobreexcitada pasión de abdicar de su propio parecer para unirse enteros al parecer colectivo, aplaudían al poder, a la fuerza, a la victoria como a amos de la hora y aun como sentido de la cultura y motor vital del mundo, la conciencia insobornable se oponía en Rolland decididamente a todo.

Odio toda fuerza, escribió Rolland a Jouve, en aquellos momentos depresivos, *y si el mundo no puede existir sin la violencia, tengo el deber de no pactar con ella sino de representar un principio distinto y opuesto que la anule. Cada cual tiene su papel y cada cual ha de obedecer a su Dios.* No se le ocultó ni por un momento la grandeza de la lucha que emprendía, pero aún resonaban en su pecho las palabras de su juventud: *Nuestro primer deber consiste en ser grandes y en defender la grandeza sobre la Tierra.*

Y una vez más, como cuando quiso devolver la fe a su pueblo por medio de sus dramas, y cuando levantó las imágenes de los héroes sobre un tiempo mezquino, cuando en la obra de un decenio silencioso llamó a los pueblos al amor y a la libertad, una vez más comenzó en la soledad. No le rodeaba partido alguno, ni disponía de diario o poder, no tenía más que su pasión y aquel

maravilloso valor que no se amilana ante la escasez de perspectiva sino que, al contrario, halla en ella un aliciente. Comenzó solo la lucha contra la aberración de millones. Y en ese momento, la conciencia europea vivía —desterrada con odio y sorna de todos los países y corazones— únicamente en su pecho.

LOS MANIFIESTOS

Presentó la lucha en forma de artículos periodísticos. Para oponerse a la mentira y a su expresión pública, la frase, tenía que enfrentarla Rolland en su propio campo de batalla. Pero la intensidad de sus ideas, la libertad de su opinión y la autoridad de su nombre convirtieron esos artículos en manifiestos, que volaban sobre Europa y originaban un incendio espiritual. Corrían como chispas eléctricas en hilos invisibles, acarreando acá tremendas explosiones de odio, e iluminando allá las profundidades de las conciencias libres, pero siempre producían calor y excitación en las formas diametralmente opuestas de la indignación y del entusiasmo. Acaso nunca unos artículos periodísticos hayan tenido semejante eficacia tempestuosa, fulminante y expurgatoria, como esas dos docenas de llamados manifiestos de un solo hombre libre y consciente, en una época desconcertada y avasallada.

Desde el punto de vista artístico, esos ensayos no cuentan, desde luego, entre las obras pulidas y cuidadosamente compuestas. Rolland debía presentar sus ideas tan rápida como claramente, porque habían de influir sobre vastos círculos y estaban restringidos por el pensamiento puesto en la censura (pues importaba a Rolland particularmente que sus artículos, publicados en el *Journal de Genève*, fuesen leídos también en su patria). Contenían exclamaciones maravillosas e inolvidables, frases sublimes del conjuro y de la sublevación, pero eran productos de la pasión y, por lo mismo, desiguales en su lenguaje y ligados, muchas veces, a acon-

tecimientos momentáneos. Su valor era en primer término de orden moral y, a ese respecto, constituían una obra única e incomparable. En cuanto a su valor artístico, apenas si agregaron a la labor de Rolland un nuevo ritmo, cierto *phatos* del orador público, un modo de decir heroicamente elevado, que se dirigía, a sabiendas, a miles y millones. No hablaba de esos artículos un individuo, sino la Europa invisible de la que Rolland se sintió, por primera vez, guardián y defensor público.

¿Podrá una generación posterior, que los lea en los tomos *Au-dessus de la mêlée* y *Les precurseurs*, medir todavía lo que significaban para nuestro mundo? No se puede valorar una fuerza si no se conoce su resistencia, ni una acción si se desconocen sus sacrificios. Para poder apreciar el significado moral, el carácter heroico de su manifiesto, hay que hacer presente la locura de primer año de guerra, la epidemia espiritual de toda Europa, el manicomio intelectual. Hay que recordar que se consideraban como crímenes políticos punibles las máximas que hoy nos parecen extremadamente comunes, como, por ejemplo, el que no todos los ciudadanos de una nación son responsables por el estallido de una guerra; hay que tener presente que un libro que hoy nos parece tan natural como *Au-dessus de la mêlée*, había sido llamado infame por el fiscal, que fué proscrito su autor y prohibidos, durante largo tiempo, sus artículos, mientras circulaban libremente una serie de panfletos contra esa palabra libre. Hay que imaginarse la atmósfera en que surgían esos artículos, y el silencio de los demás, para comprender que resonaban tan fuertemente, porque se dirigían a un infinito vacío espiritual, y si hoy es fácil juzgar sus verdades como algo que se sobreentiende, conviene recordar aquellas hermosas palabras de Schopenhauer: *La verdad disfruta, en el mundo, sólo de una corta fiesta de la victoria, entre dos largos espacios de tiempo en los que la gente se mofa de ella como de algo paradójico, o en que la desprecia como algo trivial.* Hoy quizá, haya llegado (para un breve instan-

te) la época en que muchas de esas verdades se consideran como perogrulladas, porque entretanto las han desleído y desvalorizado millares de copistas. Pero nosotros las conocimos cuando cada una de esas palabras impresionaba como un latigazo, y la indignación que causaron en su tiempo atestigua la medida histórica de su necesidad. Sólo la ira de los contrarios da una idea del heroísmo de ese hombre que se elevó, por primera vez, con su alma libre *au-dessus de la mêlée*. No olvidemos que en aquella época se consideraba el *decir lo que es justo y humano* como el máximo crimen. Porque entonces la humanidad estaba tan trastornada por la primera sangre vertida que, según dijera Rolland, cierta vez: *habría vuelto a crucificar a Jesucristo si hubiera resucitado, porque había dicho: Amaos los unos a los otros.*

SOBRE LOS TUMULTOS

El 22 de septiembre de 1914, apareció en el *Journal de Genève* aquel ensayo *Au-dessus de la mêlée* que, después de la breve escaramuza inicial con Gerhart Hauptmann, constituía la declaración de guerra al odio, el martillazo decisivo para la constitución de la religión europea, invisible en medio de la guerra. El título se ha convertido desde entonces en grito de batalla y en burla. Pero con ese artículo se presentó por primera vez en la pelea disonante de los partidos la clara voz de la justicia imperturbable para consolación de miles y millones de almas. Animaba a ese ensayo un *pathos* trágico extrañamente nublado. Fué misteriosa resonancia de la hora en que se desangraban innumerables hombres y entre ellos muchos íntimos amigos. Lo desgarrado y desgarrador de la forzada marcha del corazón, una decisión heroica tomada después de gran lucha, el propósito que buscaba arreglo con la totalidad de un mundo trastornado, todo esto estaba contenido en tal artículo. Inició su ritmo con un himno a la juventud combatiente: *¡Oh, heroica juventud del mundo! Con cuán pródiga alegría vierte su sangre a la tierra sedienta. El sol de este verano precioso la siega como maravillosos haces de sacrificio. Todos vosotros, jóvenes de todos los pueblos, que enfrentan un ideal común... Cuán caros me sois, los que vais a morir. Vengáis los años de escepticismo, de debilidad gozosa en que nos desarrollamos... ¡Vencedores o vencidos, muertos o vivos, sed felices!* Pero después de ese himno a los confiados que creían servir a un supremo deber, dirigió Rolland la siguiente pregunta a los conductores espirituales de todas las naciones: *Vosotros, que teníais en vuestras manos tamaños tesoros vivientes de héroes, ¿en qué los gastásteis? ¿Qué propósito habéis planteado al generoso abandono de su valor de sacrificio? El asesinato mutuo, la guerra europea.* Y acusó a los dirigentes de haberse escondido con su responsabilidad, cobardemente, detrás de un ídolo, *el destino* —y no conforme con no haber impedido esa guerra, aún la alimentaban y la emponzoñaban. ¡Espantoso cuadro! Todos se tiraron a ese torrente, y en todos los países y en todas las naciones se recibió con el mismo júbilo aquello que los aplastó. *No fué sólo la pasión de las razas que lanzaban los millones de hombres en ciega ira unos contra los otros... Fueron movilizadas la razón, la religión, las letras, las ciencias, todas las formas espirituales para sentir en todos los estados a los ejércitos. Las élites de cada país preconizaban, sin excepción y plenamente convencidas, que la causa, precisamente de su pueblo, era la de Dios, de la libertad y del progreso humano.* Describió luego, con leve ironía, los duelos grotescos de los filósofos y sabios, el fracaso de las dos grandes potencias colectivas, el cristianismo y el socialismo, para apartarse decididamente de ese tumulto: *La idea de que el patriotismo exija necesariamente el odio contra las otras patrias y la masacre de aquellos que las defienden, esa idea es para mí de tan absurdo salvajismo, de tal diletantismo neroniano, que me repugna hasta en las más grandes profundidades de mi ser. No, el amor por la patria no exige que odie y asesine a las almas fie-*

les y creyentes que amen a la suya. Exige que las honre y que me una a ella en favor de nuestro bienestar común. Y continuó: *No existía entre los pueblos del Occidente una razón para la guerra. Descontada la minoría de una prensa envilecida que tiene interés en cultivar ese odio, los hermanos en Francia, Inglaterra y Alemania, no nos aborrecemos. Los conozco a ellos y a nosotros. Nuestros pueblos no piden sino la paz y la libertad.* Por eso fué una vergüenza para los intelectuales que al comienzo de la guerra hayan manchado la pureza de su pensamiento. Era vergonzoso ver el espíritu libre como vasallo de la pasión de una política de raza infantil y absurda, pues nunca debemos olvidar la comunidad en ese conflicto, la patria de todos nosotros. *La humanidad es una sinfonía de grandes almas comunes. Quienquiera que sea capaz de comprenderla y de amarla, luego de haber destrozado parte de sus elementos, demuestra que es un bárbaro... Nosotros, la élite europea, tenemos dos lares, nuestra patria terrenal y la ciudad de Dios. En aquélla somos huéspedes, ésta otra la tenemos que construir con nuestro propio esfuerzo. Tenemos la obligación de hacer la muralla alrededor de esa ciudad tan ancha y tan alta como para que sobresalga sobre la injusticia y el odio de las naciones y para que pueda contener las almas libres y fraternales del mundo entero.*

Se eleva el pensamiento hacia los altos ideales, como una gaviota sobre la pleamar azul. Rolland no ignoraba las pocas probabilidades que tenían sus palabras de superar el ruido de treinta millones de hombres que entrechocaban sus armas. *Sé que estas palabras tienen pocas probabilidades de ser oídas... pero no hablo para convencer, sino para aligerar mi conciencia. Y sé que simultáneamente alivio la de miles de otros hombres que en otros países no osan hablar o que están impedidos de hacerlo.* Como siempre, estaba del lado de los más débiles: la minoría. Y su voz resultaba cada vez más fuerte, porque comprendió que hablaba para un sin fin de taciturnos.

LA LUCHA CONTRA EL ODIO

Este ensayo *Au-dessus de la mêlée* fué el primer hachazo en el bosque salvajemente crecido del odio, y despertó en todas partes un eco retumbante que alborotaba indignado en todas las hojas. Pero Rolland no dió el brazo a torcer. Quiso desmontar un claro en la oscuridad monstruosa y peligrosa, para que pudiera penetrar un par de rayos solares de la razón a la atmósfera asfixiante. Sus artículos siguientes querían lograr claridad, un espacio puro y fértil y sus bellos sueltos *Inter arma caritas* (3 de octubre de 1914), *Los Idolos* (4 de diciembre de 1914), *Nuestro prójimo, el enemigo* (14 de julio de 1915) debían prestar, sobre todo, una voz a los callados: *Socorramos a las víctimas. En verdad, no podemos hacer mucho. En la eterna lucha entre el bien y el mal, las perspectivas son desiguales: se necesita un siglo para reconstruir lo que se destroza en un día. Pero la ira frenética sólo dura un día, y el trabajo paciente es el pan de todos los días. No se interrumpe ni aún en la hora del juicio final.*

El autor había reconocido entonces claramente su misión. Hubiera sido insensato combatir la guerra. La razón era impotente frente a los elementos. Pero estimaba de su deber predestinado, combatir, durante la guerra, a lo que las pasiones de los hombres agregaban conscientemente al espanto, a la intoxicación espiritual de las armas. Lo más horrible de esta guerra, aquello que la distinguía de las anteriores, era su consciente espiritualización, el ensayo de transfigurar en *grandes tiempos* aquello que los tiempos pasados aceptaban sencillamente como una fatalidad natural, como una peste, el ensayo de dar a la fuerza un fundamento de moral y a la destrucción una base de ética, y de convertir la lucha colectiva de los pueblos en un odio colectivo de los individuos. Rolland no combatió, pues, a la guerra (como creían muchos) sino a la ideología de la guerra: la glori-

ficación artificial de lo eternamente bestial. Y combatía, en particular, el abandono aturdido e indolente a una ética colectiva, a una ética colectiva construída expresamente para la duración de la guerra; combatía la fuga de la conciencia hacia la mentira de masa y la suspensión de la libertad interior por el tiempo de la contienda.

Su palabra no estaba dirigida, pues, contra las masas, sino contra los pueblos. Eran ignorantes, engañados, pobres, empujados, a los que se había hecho comprensible el odio por medio de la mentira: *es tan cómodo odiar cuando no se comprende.* Los conductores y los fabricantes de mentiras, los intelectuales, tenían toda la culpa. Eran culpables y siete veces culpables porque gracias a su instrucción y a su experiencia debían conocer la verdad, y la negaban porque habían hecho suya la opinión trivial, por debilidad y, muchas veces, también por conveniencia, en vez de guiar la opinión por imperio de la autoridad que les era dada. En lugar del ideal de la humanidad y de la concordancia de los pueblos, que otrora defendían, reconstruían ídolos heroicos espartanos y homerianos, que hacían tan mal papel en nuestro tiempo, como lo hubieran hecho lanzas y armaduras entre las ametralladoras. El odio, que todos los grandes de todos los tiempos consideraban como un aspecto secundario indigno y bajo de la guerra, que desechaban los intelectuales con asco y los combatientes con caballerosidad, a ese odio no sólo lo convirtieron con argumentos de la lógica, de la paciencia y de la poesía y con olvido de las palabras del evangelio cristiano, en deber moral, sino que además marcaban como traidor de la patria a todo aquel que se opusiera a esa odiosidad colectiva. Fué contra esos enemigos del espíritu libre que Romain Rolland exclamó: *No sólo dejaron todo de hacer para disminuir el mutuo malentendido y para limitar el odio, sino que, al contrario, hacían, con pocas excepciones, todo lo posible para difundirlo y para envenenarlo. Esta guerra ha sido, en gran parte, la guerra de ellos. Con su ideología asesina pervirtiendo millares de cerebros, y en la seguridad insolente de su verdad, inaccesibles en su orgullo, empujaron a millones de existencias extrañas a la muerte, en aras de los fantasmas de su espíritu.* Culpables sólo eran los que sabían o que tenían posibilidad de saber, pero que se entregaban a una mentira por indolencia de la razón y del corazón o por falso anhelo de gloria, por cobardía, por egoísmo o por debilidad.

Porque el odio de los intelectuales era una mentira. Si hubiera sido una verdad, una pasión, los charlatanes hubieran tenido que dejar de un lado sus palabras y tomar un arma. El odio y el amor sólo pueden tener por objeto a un hombre y no a conceptos o ideas. Por eso el ensayo de sembrar el odio entre millones de individuos desconocidos y de *eternizarlo,* constituía un crimen de leso espíritu, lo mismo que un crimen contra la sangre. Era una falsificación consciente cuando se generalizaba a Alemania y se la convertía en un único objeto del odio, y cuando se atribuía un mismo estado del alma a los guías y a los guiados. Existía una sola humanidad: la de la sinceridad y la de los mentirosos, la de los hombres de conciencia y aquella de la frase. Y así como Rolland había distinguido, en *Juan Cristóbal,* entre la Francia verdadera y la falseada y entre la vieja Alemania y la nueva, para demostrar la comunidad ampliamente humana, así ensayaba, en medio de la guerra, de poner en descubierto el asombroso parecido de los envenenadores de guerra en ambos campos y de celebrar la soledad heroica de las almas libres en ambos países, para hacer justicia —de acuerdo a aquella palabra de Tolstoi— al deber del escritor que ha de ser *lazo de unión entre los hombres.* Los *cerebros encadenados* de su comedia *Liluli* bailan acá y allá, en distintos uniformes, bajo el látigo del negro *patriotismo,* una misma danza guerrera india. Los profesores alemanes y los de la Sorbona eran de un espantoso parecido en sus saltos de lógica, y las canciones de odio eran de una grotesca igualdad de ritmo y de construcción.

Rolland quería demostrar lo que los pueblos tenían de común y brindar con ello, al mismo tiempo, un consuelo. En verdad era más difícil acechar las palabras de la elevación humana que las del odio, porque la opinión libre tenía que hablar con una mordaza, mientras que la mentira retumbaba en los megáfonos de los diarios. Había que buscar, trabajosamente, a la verdad y a sus fieles, porque el Estado los mantenía escondidos, pero el alma tenazmente rastreadora los encontraba en todos los pueblos y naciones. Rolland comprobó en esos ensayos, valiéndose de ejemplos, libros y hombres —alemanes y franceses— que en ambos campos, y aun en las trincheras, reinaba un sentimiento fraternal entre miles y miles de hombres. Publicó cartas de soldados alemanes y franceses. Todas estaban escritas en el mismo lenguaje. Se refirió a la ayuda que las mujeres prestaban a los enemigos, y he aquí que era la misma organización del corazón en medio de la organización cruel de las armas. Publicó poesías de ambos bandos; y coincidían en el sentimiento. Lo mismo como otrora quiso demostrar, en sus biografías de los héroes, a los sufrientes del mundo que *no estaban solos, sino en compañía de los más grandes de todos los tiempos,* así trataba de hacer que se conocieran los desconocidos hermanos en el silencio, aquellos que en medio de la locura se consideraban, en muchas horas, como expulsados, porque no sentían ninguna de las sensaciones odiosas de los diarios y de los profesores. Una vez más mostróse preocupado por reunir la invisible comunidad de las almas libres. *La misma suerte,* escribió, *que sentimos en esos trémulos días de marzo al contemplar las primeras flores nacientes, la experimento también cuando percibo las flores finas y llenas de fuerza de la compasión humana atravesando la capa de hielo del odio de Europa. Atestiguan que perdura el calor vital y que nada puede destruirlo.* Prosigue incansable *la humilde peregrinación,* empeñado en hallar *bajo las ruinas a los últimos corazones que han permanecido fieles al viejo ideal de la fraternidad humana. ¡Qué alegría melancólica al descubrirla y al correr en su ayuda!* Por ese consuelo y por esa esperanza dió un nuevo sentido a la guerra, temida y odiada desde la primera infancia: *La guerra ha tenido la dolorosa ventaja de reunir en todo el mundo los espíritus que se niegan al odio nacional. Ha acendrado su fuerza, ha formado de ellos un bloque férreo, y unido sus voluntades. ¡Cómo se engañan aquéllos que creen que se han ahogado las ideas de la fraternidad! . . . No tengo la menor duda respecto a la futura unidad de la comunidad europea. Se realizará. Y la guerra actual no es más que su bautismo sangriento.*

Samaritano de las almas, trataba de consolar a los desesperado con la esperanza, el pan de la vida. Comunicó su confianza, sobrepasando quizá su parecer más íntimo. Y sólo aquellos que conocieron el hambre de los incontables encerrados en la cárcel de una patria y detrás de las rejas de la censura, pueden medir la importancia que para ellos tenían esos manifiestos de la fe, esos mensajes de la fraternidad y esa palabra sin odio que por fin llegaron a oír.

LOS ENEMIGOS

Rolland no ocultaba, desde un principio, que nada podría resultar más ingrato que esforzarse para ser imparcial en una época desgarrada en bandos. *Los combatientes sólo están de acuerdo en un punto: en odiar a todos aquellos que se niegan a plegarse a su odio. Se sospecha de todo el que no quiere delirar con los demás. En estos tiempos, en que la justicia no se toma el tiempo necesario para investigar sólidamente los procesos, todo sospechoso resulta ya un traidor. El que insiste en defender la paz de los hombres en medio de la guerra, ha de saber que pone en juego su fe, su nombre, su tranquilidad, su autoridad y aun sus amistades. Pero ¿qué valdría una convicción para la que no se estuviera dis-*

puesto a jugarse algo? Rolland sabía, pues, que el espacio entre los frentes era el más peligroso, sabía lo que le esperaba, pero precisamente el peligro fortificaba su conciencia. *Si es realmente necesario, según el parecer corriente, preparar la guerra en tiempos de paz, entonces no es menos necesario preparar la paz en tiempos de guerra. Esta me parece la misión de aquéllos que están fuera del combate y que mantienen, por su vida espiritual, una relación más estrecha con la totalidad del mundo — de esa pequeña Iglesia laica que en estos tiempos conserva, mejor que las demás, su fe en la unidad del pensamiento humano— y que considera a todos los hombres hijos de un mismo padre. Si es un correlativo de esa convicción el que se nos insulte, estos insultos constituyen para nosotros un honor que justificaremos ante el futuro.*

Como se ve, Rolland tenía de antemano conciencia de la contradicción. Pero la furia de los ataques de que fué blanco sobrepasó de un modo aterrador toda su espectación. La primera ola llegó de Alemania. La pregunta dirigida a Gerhart Hauptmann: *¿Sois nietos de Goethe o de Atila?* y otras partes de su carta, encontraron un eco iracundo. Una docena de profesores y charlatanes literarios se creyeron llamados a *castigar* la arrogancia francesa, y en la *Deutsche Rundschau* descubrió un pangermano de estrecha frente el gran secreto de que *Juan Cristóbal* constituía, bajo la falaz máscara de la neutralidad, el más peligroso ataque de Francia contra el espíritu alemán.

Pero no fueron menores los estallidos del odio francés al llegar a conocerse el ensayo *Au-dessus de la mêlée,* o mejor, al recibir noticias del mismo. Los diarios franceses, en primer lugar, no tenían autorización para reproducir ese manifiesto. Se conocieron sus primeros fragmentos a través de los ataques que colocaban a Rolland en el cepo como detractor del patriotismo. Los ataques aislados pronto tuvieron carácter de una campaña sistemática, y en lugar de artículos periodísticos apare-

cieron folletos y, finalmente, incluso el voluminoso libro de un héroe bien alejado de los frentes, con mil pruebas, fotografías y citas; todo un legajo que no ocultaba su propósito de reunir material para un proceso. Se echaba mano hasta de las más bajas difamaciones, como, por ejemplo, que Rolland se había incorporado, durante la guerra, a la sociedad alemana "Nueva Patria", que era colaborador de diarios alemanes y que su editor norteamericano era agente del Káiser. En un folleto se le acusó de la consciente falsificación de datos. Y entre las líneas de esas difamaciones abiertas relucían otras más peligrosas todavía. Todos los diarios, con excepción de unas pocas publicaciones radicales, se unían en un boicot, y ningún diario parisién se atrevía a publicar una rectificación, de modo que todo un señor profesor podía manifestar triunfalmente: *Este autor ya no se lee en Francia.* Los amigos se distanciaron temerosos del proscripto y un *amigo de la primera hora,* al que Rolland había dedicado una de sus obras, fracasó en este momento decisivo y mandó empastelar un libro que había escrito sobre él y que ya estaba impreso. El Estado también apuntaba cada vez más directamente sobre el temerario. En vano enviaba a sus agentes en busca de *material,* y en una serie de *procesos* contra detractores, se dirigió visiblemente contra Rolland, cuyo libro fué calificado por el teniente Mornet, *el tigre de las demandas judiciales,* públicamente de *abominable.* Sólo la autoridad de su nombre, la inexpugnabilidad de su vida pública, la soledad de su lucha que jamás se había unido a un ambiente impuro, aniquilaban el bien preparado plan de los delatores y azuzadores, que querían ver a Rolland junto a aventureros y pequeños espías en el banquillo de los acusados.

Hoy resulta en cierto modo difícil reconstruir, a base de todos aquellos folletos, libros y panfletos, cuánto significaba el crimen patriótico de Rolland para la mentalidad de la gente de aquel entonces. Todo ese desvarío sólo se explicaba por la atmósfera supersensible de

una política catastrófica. Aun el cerebro más dotado de fantasía no sería capaz de explicarse hoy cómo, basándose en las obras propias del autor, se ha podido construir un caso *Rolland,* y menos aun se explicaría el fanatismo de todo el mundo intelectual francés contra ese individuo que desarrollaba sus ideas tranquilamente y con plena noción de su responsabilidad.

Pero el primer crimen consistía, a juicio de aquellos patriotas, en el mero hecho de que Rolland hubiera publicado sus pensamientos acerca de los problemas morales de la guerra. *No se discute la patria.* El primer axioma de la ética de guerra exigía que se callase cuando no se debía o podía hablar con la masa. El deber consistía en inflamar a los soldados para el apasionamiento y el odio, y no en pensar. Una mentira que produce entusiasmo, vale, en la guerra, mucho más que la mejor verdad. La duda pensativa es— completamente en el sentido de la Iglesia Católica— un crimen contra el dogma infalible de la patria. El solo hecho, pues, de que Rolland hubiera querido reflexionar sobre esas cosas de la época, en vez de aceptar las tesis de la política, ya no constituía una *actitud francesa,* una posición patriótica francesa, y lo señaló como *neutral.* Y *neutral* era, en aquel entonces, sinónimo de *traidor.*

El segundo delito consistía en que Rolland quería ser justo para con todos los hombres de la humanidad y que no dejaba de considerar hombres aun a los enemigos, en que distinguía hasta con respecto a ellos entre culpables e inocentes, y en que sentía la misma compasión para los sufrientes alemanes que para los franceses y en que no les negaba el título de hermanos. Pero el dogma patriótico exigía que se parase, por la duración de la guerra, el sentimiento humanitario como un motor, que se suspendiese la justicia hasta el día de la victoria, lo mismo que las palabras del evangelio: *no matarás.* Uno de los folletos contra Rolland lucía, patéticamente, este lema: *Todo el amor que, durante una guerra, se profesa a la humanidad, se lo roba a la patria*— un lema que, en consideración a la humanidad, también podría invertirse.

El tercer crimen —y el más peligroso para el Estado— era, en el concepto de aquella mentalidad, el que Rolland no hubiese querido reconocer en la victoria militar el brebaje maravilloso de la moral, del espíritu, de la justicia y que considerase como mayor bendición una paz condescendiente y no sanguinaria, una reconciliación absoluta y una unión fraternal de los pueblos europeos, y no la dominación sangrienta que sólo engendraría nuevos gérmenes del dragón del odio y nuevas guerras. Se había inventado en Francia —en maravilloso paralelismo con la palabra alemana equivalente a *desfallecientes*— el insulto *defectores,* que se aplicaba a todos los defensores de un entendimiento razonable. Y Rolland, que había gastado una vida intelectual entera en oponer una fuerza ética superior a la fuerza brutal, fué marcado como iniciador del *defectismo.* El militarismo lo consideraba como último representante del *renanismo moribundo,* como centro de un poder moral, y por eso trataba, por todos los medios, de dar a sus ideas un sentido falso, como si un francés pudiera desear la derrota de Francia.

Pero su palabra permanecía inflexible: *Quiero que se ame a Francia, quiero que sea victoriosa, pero no por la fuerza, ni sólo por el derecho (aun eso sería demasiado duro), sino por la superioridad de su corazón generoso. Desearía que fuese suficientemente fuerte, para luchar sin odio y para ver hermanos aun en aquéllos que tiene que abatir, hermanos que están en el error y a los que hay que ofrecer su conmiseración, en cuanto hayan quedado reducidos a la impotencia.*

Rolland jamás contestó, ni aún a los ataques más violentos. Se dejó insultar e infamar, sabiendo que era intocable e imperecedero el pensamiento del que se sentía mensajero. Nunca había combatido a personas, sino únicamente a ideas. Y hacía tiempo ya que sus propias creaciones habían replicado a las ideas enemigas: su

Olivier, el libre francés que sólo odiaba al odio; su girondino Faber, que estimaba en más su conciencia que los argumentos de los patriotas; su Adán Lux, que preguntó compasivo a su enemigo fanático: *¿No estás cansado de tu odio?*, su Teulier: todas las grandes figuras, en que su conciencia había realizado la lucha del tiempo con dos decenios de anticipación. No se confundía por hallarse aislado, solo contra casi toda la nación. Conocía lo dicho por Chamfort: *Hay época en que la opinión pública es la peor de todas las opiniones.* Y la ira desmedida, el odio histérico, gritón, de sus enemigos, que echaba espuma, aumentó la sensación de su seguridad, porque en ese griterío a favor de la violencia reconoció la inseguridad interior de sus argumentos. Contempló sonriente su ira artificialmente excitada, y preguntó con su Clerambault: *¿Decís que vuestro amigo es el mejor, el único bueno? Pues id por él, y dejadme el mío. No os obligo a acompañarme, sólo os enseño hacia dónde voy. ¿Por qué os sulfuráis entonces? ¿Acaso teméis que yo tenga razón?*

LOS AMIGOS

Después de sus primeras manifestaciones se había producido un vacío en derredor del valiente. Había —según dijera Verhaeren tan bellamente— *el peligro de* amarlo, y casi todos temían el peligro. Viejos amigos, que conocían su obra y su carácter desde los días de su juventud, lo abandonaron. Los prudentes se distanciaron poco a poco de él, los diarios y los editores le negaban la hospitalidad —ninguno, o casi ninguno de sus más viejos amigos, se atrevía a permanecer francamente a su lado. De tal modo Rolland parecía, un momento, estar aislado. Pero —ya lo habían dicho en el *Juan Cristóbal— un alma grande nunca está sola. Por más abandonada que esté de todos los amigos, al final ella misma se los crea e irradia en su derredor un círculo de aquel amor, del que ella misma está pletórica.*

La miseria, la prueba decisiva de la conciencia, le restó amigos, pero le dió también amigos. Es verdad que apenas se percibían sus voces en el ruido de los enemigos. Porque los alentadores de la guerra reunían en sus manos todo el poder público y gritaban su odio por los megáfonos de los diarios, mientras que los amigos sólo podían hacer pasar por la censura, cautelosamente, unas pocas palabras amortiguadas, que se publicaban en pequeñas revistas. Los enemigos constituían una masa compacta, que se precipitaba ruidosamente (cierto, también, que para perderse pronto en el lodo del olvido), mientras que los amigos se cristalizaban poco a poco alrededor de una idea, y perduraban y se aclaraban cada vez más en su elemento. Los enemigos formaban una manada, un regimiento que se precipitaba obediente a una voz de mando, pero los amigos constituían una comunidad que obraba silenciosamente y aliada sólo por el amor.

Los amigos residentes en París se encontraban en la peor situación. Sólo podían comunicarse con él de un modo invisible, como quien dice, por medio de señales mágicas. La mitad de sus palabras y de las palabras de Rolland se perdían en la frontera. Desde la fortaleza asediada saludaban al libertador que manifestaba sus ideas encerradas y prohibidas francamente al mundo, y ellos sólo podían defenderlas defendiéndolo a él. Amedé Dunois, Fernand Deprés, Georges Pioch, Renaitour, Rouanet, Jacques Mesnil, Gaston Thieson, Marcel Martinet y Severine se habían puesto valientemente del lado del difamado en su patria, y una mujer valiente, Marcelle Capy, alzó la bandera e intituló su libro: *Una voz de mujer en el tumulto.* Separados por las infinitas olas del mar de sangre, miraron hacia él como hacia una fogata lejana sobre una roca segura, y señalaron a sus hermanos la promisora luz.

Pero en Ginebra se formó un pequeño grupo de jóvenes autores que eran sus alumnos y llegaron a ser sus amigos y que sacaron fuerzas de su fuerza. El primero

entre ellos, P. I. Jouve, el autor de los patéticos tomos de versos *Sois hombres* y *Danza de los muertos*, ardiente de ira y del éxtasis de la bondad, padeciendo hasta con el último nervio la injusticia del mundo, un Olivier resurrecto, parafraseó en poesía el odio contra la violencia. René Arcos, que como él había visto la guerra en su horror y la odiaba como su amigo, más claro en su visión del dramático momento, más circunspecto, pero puro y bondadoso como Jouve, realizó la imagen de Europa; Charles Baudouin, el de la bondad interna; Frans Masereel, el xilógrafo belga, grabó en sus planchas la queja panhumana, un artista grandioso de la época, más humano en sus protestas gráficas que todos los libros y cuadros; Guylbaeux, el fanático de la revolución social, luchador contra toda violencia, fundó una revista, *Demain* —la única revista verdaderamente europea—, antes de sucumbir enteramente en el pensamiento ruso; Jean Debrit, que en su *Feuille* luchaba contra la parcialidad de la prensa folletinesca y contra la guerra. Se formó así una pequeña isla de la independencia a la que llegaban, desde los cuatro vientos del mundo, frecuentes saludos lejanos. En ella sola se respiraba aire europeo, en medio de ambiente saturado de sangre.

Gracias a Rolland, los hermanos enemigos no estaban excluídos de esta maravillosa comunidad espiritual. Mientras que por lo demás todos esquivaban, contagiados por el histerimo de la locura colectiva o por el temor de la sospecha, aun a los que antaños eran amigos fraternales, como a unos apestados, al encontrarlos casualmente en la calle de un país neutral, mientras los parientes no osaban consultarse por cartas acerca de la vida y muerte de la propia sangre, no se negó Rolland por un solo instante a sus amigos alemanes. Al contrario, nunca amó más a los fieles entre ellos que en esa época, en que era peligroso quererlos. Se puso abiertamente a su lado y les ofreció su mano y sus cartas. Las palabras de su lealtad para con ellos perdurarán: *Sí, tengo amigos alemanes, tal como tengo amigos franceses, ingleses, italianos y de todas las razas. Forman mi tesoro y de ello me enorgullezco, y lo conservo. Cuando se tiene la suerte de haber encontrado en el mundo almas leales con quienes compartir sus pensamientos más íntimos, con quienes se está unido por un lazo fraternal, ese lazo es sagrado y no ha de romperlo la hora de la prueba, y ésta menos que ninguna. Cuán cobarde sería el que no los conociera, obedeciendo a la pretensión atrevida de la opinión pública, que no tiene ningún derecho sobre nuestro corazón . . . Más tarde comprobarán muchas cartas, cuán dolorosas y aún trágicas son tales amistades en semejante momento. Pero gracias a ellas, precisamente, podemos entendernos contra el odio, que es más asesino aún que la guerra, porque es el envenenamiento de sus heridas y perjudica lo mismo a quienes las sufren como a quienes las causan.*

Fué inmenso lo que Rolland había dado con su comportamiento valiente y liberal a sus amigos y a la infinidad de invisibles compañeros en la oscuridad. Fué, en primer lugar, un ejemplo para los que compartían sus convicciones pero que se hallaban dispersos, no se sabía dónde, en la oscuridad, y que necesitaban de aquel punto de cristalización para poder formar puramente sus almas. Esta existencia ejemplar constituía una magnífica animación, sobre todo para aquéllos que no estaban todavía seguros de sí mismos y que se iluminaban en la posición arguida que avergonzaba a cualquiera de menos edad. Todos éramos, cerca de él, más fuertes, más libres, más sinceros, menos cargados de prejuicios. Lo humano, purificado por su fervor, se inflamó, y lo que nos unió fué más que la casualidad del parecer concordante, una elevación apasionada, que, a veces, se convirtió en un fanatismo de la confraternización. El hecho de que nos reuniésemos alrededor de una mesa contra la opinión y contra la ley de todos los Estados, de que intercambiásemos sin malicia palabra y confianza, de que nuestra camaradería estuviese abierta a toda sospecha, la hacía más ardiente aún, y en muchas horas —inolvida-

bles— sentimos, en una embriaguez pura, lo inmensamente único de nuestra amistad. Dos docenas de hombres en Suiza, franceses, alemanes, rusos, austríacos e italianos, éramos de los muy pocos entre los cien millones, que se miraban a los ojos, francamente y sin odio, que intercambiamos el pensamiento más íntimo —nosotros, el pequeño grupo a su sombra, constituímos, en aquel entonces, Europa, nuestra unidad—, un granito de arena en el temporal del mundo— quizá la semilla de futuras confraternizaciones. Cuán fuerte y cuán dichosamente sentimos en muchas horas y, sobre todo, cuán agradecidos, que sin él, sin el genio de su amistad, sin la fuerza unificadora de su naturaleza que nos entrelazaba con mano fina, bondadosa y sabia, nunca hubiéramos encontrado la libertad y la seguridad de nuestros caracteres. Cada cual lo quería de distinta manera, todos lo respetaban por igual. Los franceses veían en él, la expresión espiritual más pura de su patria, mientras que los demás lo veíamos como el magnífico polo contrario de nuestro mundo mejor. En este círculo de hombres en su derredor, existía una sensación de comunidad, como en toda agrupación de una religión naciente. La enemistad de nuestras naciones, la conciencia del peligro, nos empujaban hacia un entusiasmo de la amistad, y el ejemplo del hombre más valiente y más libre afianzó lo mejor de nuestra humanidad. Cerca de él se tenía la sensación de encontrarse en el corazón de Europa. El que se le aproximaba y percibía la medula de su carácter, adquiría, como en la vieja leyenda, nueva fuerza para la lucha contra Hércules, el antiguo símbolo de la fuerza brutal.

LAS CARTAS

Lo mucho que la proximidad viviente de Rolland dió en aquellos días a sus amigos y, por medio de ellos, a la comunidad europea, no fué, sin embargo, más que una parte de su carácter. Su pasión purificadora, fo-

mentadora y caritativa obraba mucho más allá del límite personal. Quienquiera que se dirigió a él con una consulta, un temor, una pena o una insinuación, halló respuesta. En cientos y cientos de cartas difundió Rolland en aquella época el mensaje de la fraternidad y realizó maravillosamente aquel juramento que le inspiró, veinticuatro años atrás, la salvación espiritual que le significaba la carta de León Tolstoi. Resurgió en su persona no sólo Juan Cristóbal, el creyente, sino que también León Tolstoi, el gran consolador. En esos cinco años de guerra había cargado con un inmenso peso invisible para el mundo. Pues, dondequiera que en ese mundo se defendía uno contra la época, se rebelaba contra la mentira, requería un consejo para una cuestión de la conciencia, ¿a quién se dirigía? ¿Qué otra persona había en Europa hacia la que desbordase la confianza en parecida medida? Los ignorados amigos de Juan Cristóbal, los hermanos de Olivier, escondidos quién sabe dónde, en una provincia cualquiera, sin tener a su lado a quien confiar sus dudas, ¿a quién podían dirigirse sino al que primero les había llevado el mensaje de la bondad? Y le llevaban sus pedidos, sus iniciativas, y el tumulto de su conciencia. Los soldados le escribían desde las trincheras y, a escondidas, lo hacían las madres. Muchos no osaban poner su nombre, sólo querían ser un llamado y darse a entender como ciudadanos de aquella invisible *república de las almas libres* en medio de las naciones combatientes. Y Rolland se tomó el inmenso trabajo de reunir y administrar todas esas penas y quejas, y de ser el consolador de un mundo que se había desencadenado contra sí mismo. Dondequiera que se movía una semilla y una sensación europea y panhumana en los países europeos, él trataba de conservarla. El era la encrucijada hacia la cual convergían todas las carreteras de la miseria. Al mismo tiempo, se mantuvo en constante unión con los grandes representantes de la fe europea, con los últimos fieles del espíritu libre en todos los países. Revisaba todas las revistas y diarios en busca

de mensajes de reconciliación. No se negó a esfuerzo alguno. Dondequiera que un hombre o una obra se dedicaba, en aquel tiempo, a la reconciliación europea, podía contar con la activa ayuda de Rolland.

Estos centenares y millares de cartas de la guerra europea significan una obra moral con la que no puede compararse la de ningún autor contemporáneo. Hicieron la felicidad de innumerables almas solitarias, afianzaron a espíritus inseguros, consolaron a desesperados. Nunca se había cumplido más puramente la misión del poeta. Pero también, desde el punto de vista artístico, considero a estas cartas, de las que entretanto se han publicado muchas, como las más puras y maduras creaciones de Rolland, pues la consolación es el sentido más profundo de su arte, y en estas cartas, en que habló de hombre a hombre, desarrolló una fuerza rítmica, un ardor filantrópico comparable únicamente a las más hermosas poesías de todos los tiempos. La fina timidez del alma que, a veces, trabajaba su conversación, se convirtió en aquellas cartas en amplia confesión de fe. En todas ellas hablaba el hombre íntimamente libre al hombre, y la bondad alcanzaba en ellas el *pathos* de una pasión. Y lo que con ellas distribuyó a extraños y lejanos era lo más propio de su carácter. Como su Colas Breugnon, podía decir: *Esta es mi obra más hermosa: las almas que formé.*

CONSEJERO

En esos años se dirigían muchas personas, generalmente jóvenes, a Rolland para solicitar su consejo en cuestiones de conciencia. Le preguntaban si debían negarse al servicio por ser convencidos antiguerristas, o si debían tolerar el mal, en el sentido bíblico; si debían condenar públicamente muchas injusticias de su patria, o si debían callar. Otros exigían soluciones espirituales para sus penas de conciencia. Pero todos creían que Rolland poseía una máxima, una definida norma

de proceder en la guerra, un maravilloso brebaje moral que cedería a los demás.

Para todas estas consultas, tenía Rolland siempre una misma contestación: Obrar de acuerdo a nuestra conciencia. Buscar nuestra propia verdad, y realizarla. No existe una verdad terminada, una fórmula fija, que el uno pueda entregar al otro. La verdad es algo que sólo puede crear cada cual únicamente para sí mismo y de acuerdo a su imagen. No hay una medida de procedimiento moral fuera de esta última que consiste en reconocerse y en mantenerse fiel a esa necesidad, aunque sea contra el mundo entero. Tiene razón el que tira el arma y se hace poner preso, cuando obra por imposición de su carácter y no por vanidad o por imitación. Y el que toma, aparentemente, el arma y engaña al Estado, el que salva su libertad para propagar su idea, también tiene razón, cuando obra conscientemente e inspirado en su carácter. Rolland daba la razón a todos los que creían en su propia fe, tanto a los patriotas que querían morir por su patria, como a los anarquistas que querían librarse de todo vínculo estadual. No conocía otra máxima que la de la fe en la propia fe. Obra falsa e insinceramente sólo aquél que se deja dominar por una idea extraña y el que se presenta en contraste con su naturaleza, aturdido por la embriaguez de las masas.

Hay una sola verdad, dijo a todos, aquella verdad que el hombre reconoce como la suya personal. Fuera de esta verdad, toda otra es engaño de sí mismo. Y justamente ese aparente egoísmo sirve a la humanidad. *El que quiere ser útil a los demás, tiene, en primer lugar, que mantenerse libre. No cuenta siquiera el amor, cuando es el de un esclavo.* Carece de valor la muerte por la patria, cuando el que se sacrifica no cree en la patria como en un Dios. Es una cobardía huir del servicio, cuando no se tiene el valor de considerarse un sin-patria. No hay otras ideas verdaderas que las vividas íntimamente, ni acciones de valor fuera de las realizadas con plena responsabilidad del pensamiento. El que quiere

servir a la humanidad, no debe servir a argumentos extraños. No cuenta como acto moral lo que surge de la imitación o de la convicción ajena o —como sucedía en ese tiempo con casi todo— de la hipnosis de una locura colectiva. *El primer deber consiste en saber ser su propio yo hasta el sacrificio y el abandono de sí mismo.*

Rolland no desconocía la dificultad y la rareza de semejantes acciones libres y citó a Emerson: *Nada es más raro en todo hombre que una acción autónoma.* Pero ¿no había sido, justamente, el pensamiento forzoso y falso de las masas humanas, la indolencia de su conciencia, origen de todo mal? ¿Hubiese podido estallar verdaderamente una guerra fratricida en Europa, si cada ciudadano, cada campesino, cada artista, hubiese consultado en lo más íntimo de su corazón si las minas de Marruecos o los pantanos de Albania tenían suficiente valor para él, o si realmente odiaba y despreciaba tanto a su hermano inglés o italiano, como le hacían creer los diarios y los políticos profesionales? Sólo el carácter de rebaño, la repetición de argumentos extraños, el ciego entusiasmo por sentimientos que jamás se habían sentido en verdad, hacían posible semejante catástrofe. Y sólo la libertad del mayor número posible de hombres podrá, en el porvenir, salvar a la humanidad de tamaña tragedia, sólo la no-solidaridad de la conciencia. Porque aquello que cada cual reconoce, en su fuero interno, como verdadero y bueno, es bueno y verdadero para la humanidad. *Almas libres, caracteres fuertes — eso es lo que más falta hace hoy al mundo que regresa a la vida colectiva por todos los senderos desgastados que son imaginables: la sumisión cadavérica a la Iglesia, el tradicionalismo intolerante de las patrias, la despótica ilusión de unificación del socialismo... La humanidad necesita de hombres que demuestren que justamente aquéllos que la aman, le declaran la guerra cuando es menester.*

De este modo, Rolland se negó a constituir una autoridad para los demás. Exigía de cada cual, que reconociera como única autoridad a su propia conciencia. No se

puede aprender la verdad, hay que experimentarla, vivirla. Pero el que considera todo claramente y el que obra de acuerdo a esa claridad, libremente, ese crea convicciones, no con palabras, sino con su carácter. Y sólo por haber demostrado Rolland, a la luz clara del día y en la cumbre de su soledad, cómo un hombre da vida para todos los tiempos a una idea que ha reconocido una vez como verdad, por haber permanecido fiel a su convicción, ayudó a una generación entera. Su verdadero consejo no residía en la palabra, sino en el hecho, en la pureza y moral de su existencia modelo.

SOLEDAD

Su vida estaba, pues, unida al mundo entero y era de mil maneras eficaz, irradiando calor y distribuyéndolo. ¡Pero cuán solitarios fueron, sin embargo, en definitiva, esos cinco años de destierro voluntario! Rolland vivía en una pequeña habitación de un hotel de Villeneuve, junto al lago Leman, en trágico aislamiento. El reducido espacio se parecía de cierto modo, a aquél que habitaba en París. En él también estaban amontonados libros y folletos, también contenían una rústica mesa de madera, un pequeño piano, en el que descansaba, entre sonidos, del trabajo. Y junto a esa mesa pasó sus días, y muchas veces también sus noches. Eran raros sus paseos y aun las visitas, porque sus amigos estaban separados de él, y aun sus ancianos padres y la amada hermana sólo podían franquear una vez por año la frontera cerrada. Y lo más doloroso de esa soledad consistía en que era una soledad en una casa de vidrio. De todas partes se observaba y se acechaba al *gran sin patria,* y lo visitaban agentes provocadores, haciéndose pasar por revolucionarios o copartícipes de sus opiniones. Antes de llegar a sus manos, ya había sido leída toda su correspondencia, y eran registradas todas sus conversaciones telefónicas y vigilados todos sus visitantes. Prisionero de poderes invisibles, vivía Romain Rolland en una cárcel de vidrio.

Cuesta creer hoy que en los últimos años de la guerra, Rolland no disponía de un diario para publicar los mensajes que esperaba el mundo, ni de un editor que publicase sus libros. La patria renegó de él, fué el *fuoruscito* medieval, un expatriado, ya ni siquiera muy grato a Suiza... cuanto más radicalmente manifestaba su independencia espiritual. Parecía flotar sobre él una proscripción misteriosa. Los ataques ruidosos cedían, poco a poco, a una nueva forma, más peligrosa, del odio. Se hizo un silencio sombrío en torno a su nombre y a su obra. Retirándose cada vez más sus viejos compañeros, y se aflojaron los lazos de amistad con algunos de los más jóvenes que habían dejado de ser temperamentos espirituales para convertirse enteramente en políticos. Aumentaba el silencio a medida que tomaba incremento el ruido en el mundo . Ninguna mujer estaba solícita a su lado, y aun sus mejores amigos, los libros, estaban a una distancia insalvable, pues sabía que una hora en Francia hubiera bastado para dar fin a la libertad de sus palabras. La patria era un muro, y el asilo una casa de vidrio. Y así vivía, el más sin patria de los sin patrias, enteramente *en el aire,* según dijera su amado Beethoven, en la Europa invisible, unido a todo y solitario como ninguno. Y nada demuestra mejor la fuerza de su bondad viviente, que el hecho de que esas experiencias, en vez de amargarlo, sólo aumentaban su fe. Precisamente la soledad más grande entre los hombres constituye la verdadera comunión con la humanidad.

EL DIARIO

Sólo podía mantener cotidianas conversaciones con su conciencia. Día a día, desde el primero de la guerra, anotó Rolland en su diario sus impresiones, sus pensamientos más secretos y los mensajes de la lejanía. Su mismo silencio fué un hondo y apasionado diálogo con la época. Juntóse, en esos años, tomo a tomo, y eran éstos veintisiete cuando terminó la guerra, y cuando quiso dejar Suiza, titubeaba si debía llevarse a través de la frontera ese documento, el más importante y más íntimo de su vida, porque los censores tenían el derecho de leer las más secretas de sus impresiones. Enseñó a este o aquel amigo unas hojas aisladas, pero el conjunto es un legado para una época posterior, que revisará la tragedia de la nuestra con mirada más pura y menos apasionada.

Hoy no podemos sospechar lo que obtendrá con ese legado, pero nuestro sentimiento, nos dice que habrá de ser la historia del alma de la época, una historia del tiempo. Porque Rolland piensa mejor y más libremente al escribir. Sus momentos más inspirados son los personales, y así como sus cartas, en su conjunto, superan quizá los artículos publicados, así será su documento histórico de la vida, indudablemente, el comentario literario más puro de la guerra. Sólo aquel tiempo posterior reconocerá a qué precio de la desilusión propia tuvo que pagar su mensaje de confianza al mundo entero, y que un idealismo que elevó a miles de almas y al que trataban de despreciar los prudentes como algo ligero y trivial, había salido de los abismos más profundos del dolor y de la soledad del alma, gracias únicamente al heroísmo de una conciencia combatiente. Nosotros sólo conocemos la acción de su fe, pero en esos libros está encerrado el precio de sangre con que fué comprada y pagada, día a día, a la vida siempre inexorable.

"LOS PRECURSORES" Y "EMPEDOCLES"

Casi simultáneamente con la guerra había iniciado Romain Rolland su campaña contra el odio. Durante más de un año lanzó su palabra contra los gritos estruendosos de la ira en todos los países. Entretanto, la corriente subía enormemente, como nutrida por la sangre constantemente renovada de víctimas inocentes, y devastaba, cada vez más furiosa, los nuevos países que

iba alcanzando. Y en ese tumulto creciente, se apagó, por un momento, la voz de Rolland. Comprendió que hubiese sido un desvarío gritar más fuerte que tamaño desvarío.

Después de la publicación de su libro *Au-dessus de la mêlée,* se retiró de toda participación pública. Había pronunciado su palabra, había sembrado viento y recogido tempestades. No estaba cansado de obrar, ni resignado en su fe, pero comprendió la insensatez de hablar al mundo que no quería oír. Ya no le quedaba aquella sublime ilusión que le había animado al comienzo: la creencia de que la humanidad quería la razón y la verdad. Su claro conocimiento le enseñó que los hombres no temen nada tanto como la verdad. Por eso comenzó a rendirse cuenta, interiormente, en una gran novela, en una sátira, en otras obras literarias y en apasionada actividad de las cartas. Estaba ya completamente fuera del tumulto. Pero al cabo de un año de silencio, mientras la corriente sangrienta crecía constantemente y la mentira se sobreexcitaba de continuo, sintió el deber de reiniciar la lucha. *Hay que repetir constantemente la verdad,* dijo Goethe, *porque también siempre se predica el error en nuestro derredor, y no sólo lo hacen unos cuantos sino también la masa.* Había tanta soledad en el mundo, que se imponía la necesidad de nuevas uniones. Aumentaban los signos de descontento y rebelión en los distintos países, y también los individuos valientes que se oponían a un destino impuesto, y sintió el deber de socorrer a esos hombres dispersos y de afianzarlos en su lucha. En el primer artículo, *La Route en lacets qui monte,* explicó su silencio y su nueva posición. *Si he permanecido callado durante un año, no fué porque hubiera sido sacudida la fe de que hice profesión en "Au-dessus de la mêlée"; al contrario, hoy es más decidida que nunca, pero me he convencido de la insensatez de hablar a uno que no quiere escuchar. Sólo hablarán ahora los hechos con su notoriedad. Ellos solos podrán atravesar los gruesos muros de orgullo, mentira y terquedad con*

que se rodea el espíritu, para no ver la claridad. Pero nosotros, hermanos de todas las naciones, hombres que sabíamos defender su libertad moral, su razón, su fe en el juicio humano, almas que, en medio del silencio, de la opresión y del dolor no dejamos de creer, tenemos que intercambiar, al terminar este año, palabras de aprecio y consuelo, tenemos que demostrar que en esa noche sangrienta no ha dejado de irradiar la luz, que jamás se había apagado ni se apagará. A la vista del abismo de miseria al que se precipita ahora Europa, todo el que conduzca una pluma debe considerar como su deber que nunca aumente el dolor del mundo en un nuevo sufrimiento y que no se agregue un nuevo motivo de odio a la corriente ya inflamada. Dos deberes se perfilan para los más raros espíritus libres...: el uno, tratar de demostrar al propio pueblo sus errores...; este deber no es el mío, no es el que yo me he impuesto. Mi misión consiste en enseñar a los hermanos enemistados de Europa, no lo malo, sino lo bueno que les es propio, aquello que puede despertar en ellos la fe en una humanidad más sabia y más tierna.

En los nuevos artículos que publicó Rolland —generalmente en pequeñas revistas, ya que los diarios grandes le habían negado hospitalidad— y que luego reunió en *Los Precursores,* encuéntrase un tono nuevo. La ira ha dejado lugar a una gran compasión. Rolland había perdido, en ese tercer año de la guerra, al igual que los soldados de todos los ejércitos, algo del ímpetu fanático de la pasión, que reemplazó por una conciencia del deber más tranquila, pero también más tenaz. Era, quizás, más radical y más vehemente en sus conceptos, pero, desde el punto de vista humano, más suave en sus consideraciones. Lo que escribió ya no alcanzó el centro de la guerra, sino que pasó, como quien dice, por encima de ella. Señaló la lejanía, sobrevoló los siglos para el reconocimiento comparativo y buscó, con fines de consuelo, un sentido en lo insensato.

Trató de demostrar que aun esa hora trágica acaso haya sido mensajera de otra nueva y más bella.

Esos artículos de *Los Precursores* ya no eran luchas contra conceptos y contra la guerra, sino que señalaron únicamente a los luchadores por el otro ideal en todos los países, a los *explotadores del alma europea,* según llamara Nietzsche a los que presagiaban la unidad espiritual. Ya era tarde para buscar su fe en las masas. En el manifiesto *A los Pueblos Asesinados,* sólo demostró compasión para los millones de hombres que, carentes de voluntad, servían a propósitos ajenos y cuyo estéril sacrificio no tenía otro sentido que el de su belleza heroica. Su esperanza se dirigía a las élites, a los pocos hombres libres que libertan al mundo entero, los señaló en grandes cuadros del alma en que aparecía reflejada toda verdad, sin efecto, quizá, para el momento, pero duradero como manifestación de su omnipresencia en todos los tiempos. Reunía a todos estos hombres en la imagen, y a los magistrales análisis agregó las siluetas de tiempos pasados, un retrato de Tolstoi, el abuelo de la libertad humana en la guerra, y del viejo preferido de sus años juveniles, el anciano jónico Empédocles.

El gran sabio griego al que, con veinte años de edad, había dedicado su primer drama, llegó a consolar al hombre maduro. Rolland demostró que tres mil años atrás, un poeta ya había reconocido, en medio de una época sanguinaria, que el mundo *se halla en una eterna revolución, que pasa del odio al amor y del amor al odio,* y que siempre existen eras enteras de lucha y de odio, y luego, indefectibles como las estaciones de un año, las revoluciones que conducen a épocas más puras. Comprobó, con gran gesto, que los sabios desde el cantor de las musas sicilianas hasta la fecha actual, siempre conocían la verdad humana y que, sin embargo, eran impotentes contra la locura del mundo, pero que de esta manera la verdad pasa de mano en mano, en cadena infinita a través de los tiempos, imperecedera e indestructible.

Y así irradiaba, aun sobre la resignación más sombría de sus años, una suave luz de esperanza, visible, en verdad, sólo a los elegidos que saben elevar la mirada de lo terrenal hacia lo infinito.

"LILULI" Y "PIERRE ET LUCE"

El ético, el filántropo, el europeo había hablado, en esos cinco años, a los pueblos. El literato permanecía, aparentemente, callado. Y muchos se habrán extrañado de que la primera obra que concluyó Rolland, aun antes de terminar la guerra, fuese una comedia sarcástica e ingeniosa, *Liluli.* Sin embargo, esa serenidad tenía su origen en las mayores profundidades del dolor. Rolland trató de reaccionar con la ironía contra el dolor impotente por la propia falta de armas y posibilidades de defensa, contra la locura del mundo y contra la desesperanza de su alma aniquilada. Desde el polo de la indignación acumulada saltó la chispa a la risa. En ésta, como en todas las obras de Rolland, existía, en primer término, la voluntad de libertarse de la propia sensación. El dolor se convirtió en risa, la risa en amargura, por un sentimiento de contrapunto, que deseaba mantener el propio *yo* en suspenso frente a la gravedad del momento. Donde la ira resultó impotente, seguía viviente la burla, y como una flecha ardiente atravesó volando el mundo sombrío.

Liluli es la sátira de una tragedia que no ha sido escrita, o mejor dicho, de la comedia que Rolland no necesitaba escribir porque el mundo la vivía. Y da la impresión de que al escribirla hubiese resultado más cínica, más amarga, más sarcástica de lo que había sido la intención original, y como si la época la hubiese formado de un modo más salado, más ardiente, más despiadado de lo que quería el autor. En su centro figura aquella escena (escrita por primera vez en el año de 1917) de los dos amigos que, seducidos por la pícara diosa de la ilusión, Liluli, se destrozan en la lucha contra su vo-

luntad interior. En esos dos príncipes de cuento infantil reaparece el viejo símbolo de Olivier y Juan Cristóbal. Eran Francia y Alemania las que se encontraban, ambos corriendo ciegamente detrás de una ilusión, como dos pueblos frente a un precipicio sobre el que, hacía largo tiempo ya, se había tendido el puente de la reconciliación. Pero la época no admitía el puro sonido de esa tristeza lírica. Y por eso se construía la comedia, en el proceso de su creación, en una forma cada vez más aguda, más punzante, más grotesca. Todo lo que veía Rolland, la diplomacia, los intelectuales, los poetas guerreros (que aparecen en esta obra en la forma ridícula de derviches danzantes), los pacifistas de palabra, los ídolos de la fraternidad, de la libertad y el mismo Dios, se le aparecen desfigurados a través de las lágrimas, en muecas y caricaturas. Dibujó todo el mundo enloquecido con colores chillones de affiches, con furibundos trazos de ira. Todo está disuelto, descompuesto en la amarga alegría de la burla, y el iracundo latigazo cae, finalmente, sobre la burla misma, pues Polichinela, el razonador de la obra, el razonable en el cortejo de locos, es demasiado prudente. Su risa es cobarde, porque oculta la acción. Al encontrar la verdad —la única figura de esta obra que está formada en trágica belleza, serena y enternecedora—, no osa ponerse al lado de la encadenada que ama. Aun aquél que tenía conocimiento en ese mundo lastimoso, resulta cobarde, y en la parte más fuerte de la comedia, se dirige la pasión interior de Rolland contra ese conocedor, que no se confiesa. *Sabes reír,* exclama la verdad, *sabes mofarte, pero de espaldas, como un colegial. Eres precavido como tus abuelos, los grandes Polichinelas, como los maestros de la ironía libre y de la risa, como Erasmo y Voltaire, eres muy prudente, tu gran boca está cerrada sobre su sonrisa... ¡Pero reíd, burlones!, ya podéis reír, como castigo por la mentira que queda prisionera en vuestras redes, pero nunca, jamás, tendréis la verdad... Estaréis solos con vuestra risa en el vacío. Entonces me llamaréis, pero no os contestaré. Estaré agarrotada... ¡Ah!, ¿cuándo vendrá la gran risa victoriosa, que me libertará con su estruendo?*

En esa comedia, Rolland no podía dar nada de esa gran risa victoriosa y arrebatadora. Había surgido de excesiva amargura. Sólo contiene ironía trágica, defensa propia contra la propia emoción. Aun cuando conserva el ritmo del *Colas Breugnon,* con sus rimas libremente oscilantes, ¡cuán distinto era el tono de la obra de aquella época bienaventurada de la *dulce Francia,* comparada con la tragicomedia del caos! Allá la alegría emanaba de un pecho lleno, acá de un pecho sobrecargado y apretado; allá era bonachona la jovialidad, de una ancha risa, acá irónica, fruto de la amargura de un sentimiento excitado y de una poderosa irreverencia contra todo lo existente. Había un mundo, un mundo devastado, vencido, aniquilado, pletórico de sueños nobles y de visiones bondadosas, entre la vieja Francia de *Colas Breugnon* y la nueva de *Liluli.* Vanamente trata la farsa de hacer cabriolas, cada vez más locas, en vano salta y se sobresalta el ingenio. Siempre vuelve a caer la pesadez del sentimiento, dolorosamente, sobre la tierra sangrienta. En ninguna obra, en ningún llamado patético, en ningún conjuro trágico percibo tan fuertemente el dolor personal de Romain Rolland como en su amarga autoimposición de la ironía, de la risa aguda y forzada de ese juguete.

Pero el músico en Romain Rolland, nunca permite que sus sensaciones se pierdan en desarmonías. Disuelve aún los sentimientos más agudos en una armonía más suave. Y por eso colocó, un año más tarde, al lado de esta farsa amarga de la ira, un dulce idilio de amor, como quien dice, suavemente dibujado con colores de acuarela: su encantadora novela *Pierre et Luce.* Si en *Liluli* demostraba el desvarío que había confundido al mundo, reveló en esta obra una desilusión distinta, sublime, que vence al mundo y a la realidad. Dos seres, niños casi, juegan despreocupados sobre el abismo

de la época. El tronar de los cañones, la caída de los torpedos del aire, la miseria de la patria, no llegan a oídos de esos dos soñadores enamorados en su bienaventuranza. El tiempo y el espacio desaparecen en su sentimiento embriagado, el amor reconoce el mundo en un hombre y no sospecha nada de aquel otro de la locura y del odio. La misma suerte se transfigura para ellos en un sueño. Y el artista huye hacia esos dos seres felices, Pierre y Luce, el muchacho y la niña. Apenas si en esta obra se ha desplegado tan puramente el poeta que hay en Rolland como en esta novela. El sarcasmo y la amargura han desaparecido de sus labios, y con una suave sonrisa transfiguró este mundo juvenil. En su poema de lucha contra la época, esta obra es una estrofa de quietud que refleja enteramente la pureza interior de su carácter y que transforma su dolor, aquietándolo, en un hermoso sueño.

CLERAMBAULT

Liluli fué un grito, un gemido, una burla dolorosa; el idilio de *Pierre et Luce,* un sueño jovialmente delicado, ambos nada más que un sentimiento episódico, una conversación y formación casual. Pero el análisis serio, quieto, duradero que hiciera el autor de su época, está contenido en la novela *Clerambault,* la *historia de una conciencia* libre, que formó en cuatro años, llevándola poco a poco hacia la perfección. Este *Clerambault* no es una autobiografía, sino una transcripción de sus ideas y, como *Juan Cristóbal,* simultáneamente una biografía imaginaria y un retrato completo de la época. En esta novela está reunido interiormente lo que había quedado disperso en manifiestos y cartas; constituye la formación subterránea, artística y unida de su actividad múltiple. En cuatro años, y trabado constantemente por la labor pública y por circunstancias de vida exteriores, elevó Rolland su obra desde la profundidad del dolor

hasta la altura del consuelo. Sólo la concluyó después de la guerra, en París, en la primavera de 1920.

Lo mismo que *Juan Cristóbal,* no es *Clerambault* lo que comúnmente se llama una novela, sino que es infinitamente más. Clerambault es la novela del desarrollo, no de un hombre sino de una idea. El mismo proceso artístico que puede observarse en *Juan Cristóbal,* no nos presenta una concepción del mundo no terminada, fija, redondeada, sino que subimos con un hombre, paso a paso, del error y de la debilidad hacia la claridad. Es, en cierto sentido, un libro religioso, la historia de un regreso, una iluminación, la moderna leyenda religiosa de un hombre burgués muy sencillo o, según reza el título, la *Historia de una Conciencia.* Una vez más, la libertad constituye el sentido supremo, pero el ensimismamiento queda elevado a lo heroico por haberse convertido el reconocimiento en acción. Y el escenario de la tragedia se halla enteramente en la profundidad de un hombre, en lo inaccesible de su carácter, donde está a solas con su verdad. Por eso carece la novela del contrario, del Olivier de *Juan Cristóbal,* del opositor verdadero de aquella obra: la vida exterior. Clerambault mismo es su opositor, el viejo y débil Clerambault de antes, a quien el hombre verdadero y consciente ha de vencer primero. Su heroísmo no obra contra el mundo visible, como aquél de Juan Cristóbal, sino en el espacio invisible de los pensamientos. Con tal motivo, Rolland llamaba esa novela originariamente *Roman meditation* y le dió primero el título de *El uno contra todos,* en consciente variación del título de La Boetie, *Le contr' un,* pero cambió ese título por temor de malentendidos. Por su carácter espiritual debía la disposición artística recordar una tradición largamente olvidada, las meditaciones de los viejos moralistas franceses, de los estoicos del siglo XVI, que en medio de la locura de la guerra trataban de superar, en el París asediado, la claridad de sus almas en diálogos platónicos. El motivo no era la misma guerra —el espíritu sublime no lucha

contra los elementos—, sino el fenómeno espiritual que acompañaba esa guerra y que Rolland sentía tan trágicamente como la caída de millones de hombres: la pérdida de la libre alma, aislada de la marejada del alma colectiva. Quería demostrar el esfuerzo que necesitaba un alma libre para salvarse del redil de los instintos del rebaño. Quería demostrar la horrible servidumbre del individuo bajo la mentalidad vengativa y celosamente imperiosa de la masa, el esfuerzo tremendo y mortal para esquivar la absorción por la mentira colectiva. Quería probar que lo aparentemente más sencillo es, en tales épocas de la solidaridad sobreexcitada, lo más difícil: permanecer lo que se es en verdad y no convertirse en aquel ente en que el mundo, la patria u otras comunidades artificiales tratan de convertir a uno por un proceso de nivelación.

Rolland no dió a su protagonista, intencionalmente, un tamaño heroico, como, por ejemplo, a Juan Cristóbal. Agenor Clerambault es un hombre insignificante, quieto y bonachón, un poeta tranquilo, cuya obra literaria llega, a lo sumo, a encantar a la gente agradecida de su época por su condescendencia, pero que carece de importancia para la eternidad. Participa del idealismo confuso de los mediocres, canta a la paz eterna y a la reconciliación de los hombres y cree, en su tibia bondad, en una naturaleza bondadosa, que quiere bien a la humanidad y la conduce suavemente hacia el futuro más bello. La vida no lo martiriza con problemas, y por eso la alaba, desde la tranquila comodidad de su existencia burguesa —rodeado por una mujer bondadosa y simple, un hijo y una hija, un Teócrito con la cruz de la legión de honor—, la grata presencia y el porvenir más agradable aun de nuestro viejo planeta.

De pronto cae un rayo sobre esta pacífica casa de suburbio: la noticia de la guerra. Clerambault se marcha a París, y apenas tocado por la ola tórrida del entusiasmo, se esfuman en seguida todos sus ideales del amor de los pueblos y de la paz eterna. Vuelve hecho

un fanático, ardiente de odio y repleto de frases. Su lira empieza a sonar bajo la tempestad monstruosa, Teócrito se convierte en Píndaro, el poeta de la guerra. Y Rolland describe maravillosamente cómo Clerambault, y con él todas las existencias mediocres, perciben, sin confesárselo, lo horrible, en el fondo, como un beneficio. Se siente alado, rejuvenecido, el entusiasmo de las masas arranca de su pecho el entusiasmo hundido de viejo. Se siente elevado por la ola nacional, entusiasta e hinchado por el aliento del tiempo. Y como todos los mediocres, celebra en esos días sus mayores triunfos literarios. Sus cantos de guerra, por expresar tan fuertemente lo que corresponde al sentir general, llegan a ser bienes de la nación. Le llegan la fama y el aplauso, y en una época en que perecen millones, se siente profundamente cómodo, más verdadero y más viviente que nunca.

Su sensación de vida y su orgullo aumentan todavía gracias al hecho de que su hijo Máximo marcha entusiasta al frente. Y cuando vuelve, al cabo de unos meses, lo primero que hace es recitarle los frutos de su éxtasis guerrero. Pero ante su sorpresa, el hijo vuelve la cabeza y los ojos, ardientes todavía de lo que ha visto. No condena los himnos, para no herir al padre. Pero calla. Y este silencio se mantiene entre ellos durante muchos días. En vano trata el padre de solucionar su enigma. Siente quedamente que su hijo le calla algo. Pero ambos están atados a una sensación de vergüenza. En el último día de su licencia toma el hijo ánimos para preguntar: *¿Padre, estás bien seguro...?*, pero la pregunta se le atraganta. Y vuelve, silencioso, a la verdad de la guerra.

Pocos días después comienza una nueva ofensiva. Máximo *desaparece*. Y pronto sabe su padre, que ha muerto. De repente siente sus últimas palabras detrás del silencio, y empieza a martirizarlo aquello que no se ha dicho. Se encierra en su habitación y se halla, por primera vez, a solas con su conciencia. Empieza a preguntarse por la verdad, y recorre, durante la larga noche,

con su alma, el largo camino de Damasco. Arranca, pedazo a pedazo, los envoltorios de la mentira con que se ceñía, hasta quedar desnudo delante de sí mismo. Los prejuicios se habían incrustado profundamente en su piel, y tiene que arrancarlos sangrientos: el prejuicio de la patria, de la comunidad, hasta que llega a reconocer que sólo es verdadero y sólo es santa — la vida. Le consume una fiebre de la investigación, y al amanecer es otro hombre. Se ha curado.

Aquí empieza una verdadera tragedia, lucha que Rolland siempre considera la única fundamental de la vida, más aun, la vida misma: la lucha de un hombre por su propia verdad, que le pertenece personalmente. Clerambault libra su alma de todo lo que había afluído a ella, forzosamente, bajo la enorme presión del momento. Pero este conocimiento de la verdad no es más que el primer peldaño. El que lo ha adquirido y lo calla, es más culpable que el ignorante en su error. Todo reconocimiento carece de valor, mientras no se transforma en profesión. No basta mirar como Buda, con labio apretado y ojo fijo, sabiendo pero fríamente, por sobre la locura del mundo. En una hora profunda recuerda Clerambault otro santo indio, Bodhisatva, que había jurado no retirarse al más allá hasta haber salvado al mundo y los hombres de su color. Y en ese momento, en que comienza a querer ayudar a los hombres, empieza también su lucha con los hombres.

De pronto se convierte en *el uno contra todos,* y del hombre frágil e inseguro, resulta un carácter: el hombre heroico. Es solitario como Juan Cristóbal, más solitario todavía, porque aquél está rodeado de música, y en los éxtasis de la creación aumenta la voluntad y la fuerza del genio. Ese Clerambault, que no es genial, no tiene más que a sí mismo. Sus amigos le abandonan, su familia se avergüenza de él, la opinión pública le ataca, y toda la masa humana se precipita sobre él, porque pretende libertarse de su ilusión. Defiende una obra invisible: su convicción. Cuanto más adelanta, tanto más

fríamente le sobrecoge la soledad, tanto más ardiente le enlaza el odio, hasta que, finalmente, paga su fe con la vida, un mártir de la verdad.

A primera vista parece tratarse de una novela de actualidad, de una rendición de cuentas con la guerra. Pero, como *Juan Cristóbal,* esta biografía imaginaria es infinitamente más. Es una lucha, que no se dirige en pro o en contra de un aspecto aislado de la vida, sino una lucha por la totalidad de la vida, el balance del mundo, como nunca lo hiciera más completo artista alguno. Pero se ha perdido algo de la confianza ingenua e impetuosa de Juan Cristóbal, y el entusiasmo inflamado del creador ha quedado apagado por el trágico saber del hombre experimentado. Juan Cristóbal exclamaba todavía: *La vida es una tragedia. ¡Hurra!* Aquí falta ese *¡Hurra!* ruidoso y explosivo. El reconocimiento es ahora más apasionado, pero más claro, más puro, más lógico, se ha espiritualizado y transfigurado. Porque la guerra ha afectado trágicamente la fe de Rolland en la humanidad como masa. Seguía fuerte y erguida en él la fe en la vida, pero ya no como fe en la humanidad. Rolland comprendió que la humanidad quiere ser engañada, que sólo hace ver que anhela la libertad, pero que en realidad se siente dichosa cuando puede deshacerse de toda responsabilidad espiritual y fugarse en la tibia esclavitud de una ilusión colectiva. Reconoció que la mentira que la entusiasma, le es más cara que una verdad que la desencanta, y Clerambault expresa todo su sentimiento de resignación y de abandono cuando dice: *No se puede ayudar a los hombres, sólo se puede amarlos.* Lo que Rolland había demostrado otrora en Beethoven, en Miguel Angel y luego en Juan Cristóbal, queda elevado, por la figura de Clerambault, a la forma trágica más bella: el que el hombre que obra para todos, por la más profunda verdad de su carácter, tiene que ser, forzosamente, *el uno contra todos.* Pero es precisa la imagen del hombre verdadero para poder amar a la humanidad, son necesarios los héroes para que se pueda

creer que la lucha con la vida tiene un sentido y una belleza. Por eso, ninguna obra de la aparente resignación sirvió más puramente al eterno entusiasmo de su creador.

De esa manera agrega Rolland a las figuras de sus luchadores terrenales aquella mundana-religiosa, la más sublime: la del mártir de su convicción. La tragedia surge del mundo burgués, de la mediocridad de un hombre, y en ello, precisamente, reside la grandeza moral que emana de este libro del pesar, el consuelo de que todo hombre, y no sólo el genio, puede ser más fuerte que el mundo, con tal que mantenga erguida su voluntad de permanecer libre contra todos y verdadero frente a sí mismo. Libertad y justicia, esas fuerzas originales que hicieron de Rolland el hombre activo de su época, surgen en este libro a la máxima vitalidad, a la vitalidad de la acción moral, a la que no pueden destruir ni el mundo ni la muerte.

EL ULTIMO AVISO

Durante cinco años estuvo Romain Rolland en lucha contra el desvarío del tiempo. Finalmente se rompió la cadena de fuego que abrazaba al cuerpo martirizado de Europa. La guerra terminó y fué celebrado el armisticio. Los hombres dejaron de asesinarse, pero seguía agitándose furiosamente su pasión trágica, el odio. El reconocimiento profético de Rolland celebró un sombrío triunfo. La realidad vengativa sobrepasó todavía su desconfianza hacia el vencedor, que había manifestado en sus obras y avisos una y otra vez: *Nada se resiste más difícilmente a una victoria de las armas, que un ideal altruista de la humanidad; nada es más difícil que permanecer noble en el triunfo.* La realidad justificó terriblemente estas palabras suyas a la época.

Fueron olvidadas las bellas palabras de la *victoria de la libertad y el derecho,* y la conferencia de Versalles preparó nuevas opresiones y envilecimientos. Y donde el

idealismo ingenuo vió el término de todas las guerras, reconoció el idealismo verdadero, que mira por encima de los hombres hacia las ideas, una nueva siembra de nuevo odio y de nueva violencia.

Una vez más alzó Rolland, a última hora, la voz hacia el hombre que en ese momento representaba, para los confiados, el último representante del idealismo, el abogado de la justicia absoluta, hacia Woodrow Wilson, que llegó a Europa en medio del júbilo de la esperanza de millones. Sabía el historiador que *la historia del mundo no es más que la prueba de que el victorioso es, en cada caso, presuntuoso y que deposita, con su petulancia, el germen de nuevas guerras.* Sintió que jamás había sido más necesaria una política moral y constructiva en lugar de una política militar y destructiva, que después de aquella catástrofe universal, y el ciudadano del mundo, que había tratado de salvar la guerra del estigma del odio, luchó entonces por la ética de la paz. Se dirigió, el europeo, con alado llamado, al americano: *Usted solo, señor presidente, entre todos los que tuvieron el dudoso honor de dirigir los destinos de los pueblos, posee un poder moral universal. Todos le brindan su confianza; ¡cumpla, pues, esa esperanza patética! Tome las manos que le tienden todos y únalas... Si fracasa tal mediador, las masas humanas caerán presas, desunidas y sin contrapeso, del exceso inevitable; el pueblo, de la anarquía sangrienta; los partidos del orden, de la reacción sangrienta... Heredero de Wáshington y de Abraham Lincoln, no defiende usted la causa de un pueblo, sino la de todos los pueblos. Llame a los representantes de todos los pueblos a un congreso de la humanidad y diríjalo con toda la autoridad que le confieren y garantizan la elevada responsabilidad moral y el poderoso porvenir de la potente América. ¡Hable, hable a todos! El mundo está sediento de una palabra que vibre por encima de las fronteras, de las naciones y de las clases... ¡Ojalá el futuro pueda saludarle con el nombre de conciliador!*

Llamado profético, pero que también se perdió en el griterío de la venganza. Triunfó el *bismarckismo* y se cumplió, palabra por palabra, la trágica predicción. La paz fué inhumana como lo había sido la guerra. La humanidad no pudo encontrar una patria entre los hombres. Donde hubiera podido empezar una renovación espiritual de Europa, se agitó furioso el viejo espíritu fatal y *no hubo vencedores, sino únicamente vencidos.*

EL MANIFIESTO DE LA LIBERTAD DEL ESPIRITU

Pero inconmovible volvió Rolland a apelar, una y otra vez, pese a todos los desengaños en lo terrenal, a la instancia suprema, al espíritu de la concordia. El mismo día de la firma del tratado de la paz, publicó un manifiesto en *L'Humanité*. El mismo lo había redactado y lo firmaron compañeros de sus ideas de todos los países. Debía ser la piedra fundamental del templo invisible en un mundo en derrumbe, un refugio para todos los desilusionados. Con garra poderosa recogió Rolland una vez más el pasado para exhibirlo, en función de advertencia, al futuro. Fuerte y claramente dice su palabra:

Los ejércitos, la censura, los derechos y el odio de países beligerantes, separaron desde hacía cinco años, a todos nosotros, camaradas en el trabajo por el espíritu. Pero hoy, al comenzar a caer las barreras y al volver a abrirse lentamente las fronteras, los solitarios del mundo nos dirigimos a vosotros con el llamado solicitante de reconstruir nuestra antigua cooperativa —pero en una forma nueva— más segura y más resistente que antes.

La guerra ha llevado la confusión a nuestras filas. Casi todos los intelectuales pusieron su ciencia, su arte y todo su pensamiento al servicio de la autoridad beligerante. No acusamos a nadie y no queremos elevar cargo alguno. Conocemos demasiado la impotencia del individuo frente al poder elemental de las ideas colectivas; tenían que arrasar con todo, ya que no existía nada que hubiera ofrecido algún asidero. Pero podemos y debemos aprender de lo pasado para el porvenir.

A tal fin conviene recordar el derrumbe que la abdicación casi completa de la inteligencia ha originado en el mundo entero. Los pensadores y poetas se inclinaron vilmente ante el ídolo del día y agregaron, con ello, un odio venenoso inextinguible a las llamas que devoraron a Europa en cuerpo y alma. Buscaron en las cámaras de armamentos de su saber y fantasía todos los viejos y nuevos motivos del odio, razones históricas y razones de unas pretendidas ciencias y artes. Destrozaron a propósito los elementos de unión y amor entre los hombres y envilecieron de ese modo también al mundo de las ideas cuya incorporación viviente hubieran tenido que construir, y lo transformaron —acaso sin querer— en herramienta de la pasión. Trabajaron a favor de intereses egoístas, políticos y socialmente partidistas, a favor de un Estado, de una patria, de una clase. Y ahora, al hallarse desesperados y envilecidos todos los pueblos que habían luchado en esa lucha de bárbaros —tanto los vencedores como los vencidos— en pobreza y profundísima vergüenza inconfesada, ahora parece destrozado, juntamente con los pensadores, también el pensamiento arrastrado a la lucha.

¡Arriba! ¡Libertemos el espíritu de esos compromisos impuros, de esas cadenas aterradoras, de esa servidumbre oculta! El espíritu no debe ser esclavo de nadie, pero nosotros debemos servir al espíritu y no reconocer ningún dueño fuera de él. Hemos venido para llevar su antorcha, queremos agruparnos en su derredor, para tratar de unir a la humanidad errante. Es nuestro deber y misión emplazar el fanal inamovible y señalar en la noche tormentosa la estrella polar eternamente fija. No queremos elegir ni juzgar en medio de esta orgía del orgullo y del desprecio mutuo. Servimos libremente a la libre verdad que, ilimitada en sí misma, tampoco reconoce fronteras exteriores, ni los prejuicios de los pueblos, ni privilegios de clases. Ciertamente, ¡nos encanta la

humanidad y la amamos! Para ella trabajamos, pero para ella en su totalidad. No conocemos pueblos aislados, sino únicamente el pueblo, el pueblo inmediato que sufre y lucha, que cae y que se vuelve a levantar y al mismo tiempo marcha, sin embargo, siempre hacia adelante en su penosa ruta bañada en sangre y sudor. Ese pueblo de todos los hombres que son todos, todos hermanos nuestras. Sólo hace falta que tengan conciencia de esa fraternidad; por eso los que sabemos, queremos tender el puente a gran altura sobre los luchadores ciegos en prueba de la nueva alianza, en nombre del único y, sin embargo, múltiple espíritu eterno y libre.

Cientos y miles han hecho suyas, desde entonces, estas palabras. Los mejores hombres de todos los países se han adherido a este mensaje. Se ha establecido la invisible república europea del espíritu en medio de los pueblos y de las naciones: la patria común. Sus fronteras están abiertas a todo el que desea franquearlas; no tiene más ley que la de la fraternidad, ni otro enemigo que el odio y la petulancia de las naciones. El que elige por patria su imperio invisible, se ha convertido en ciudadano del mundo. Es heredero no de una nación, sino de todas las naciones, y le son propios todos los idiomas y países, el pasado y el porvenir.

EPILOGO

Misterioso oleaje de esta vida, siempre se levanta en apasionadas olas contra el tiempo, siempre se hunde en el abismo de la desilusión para volver, sin embargo, a elevar multiplicada la fe. Una vez más —¿cuántas van ya?— resultó Romain Rolland el luchador vencido por el ambiente. No se realizó ninguna de sus ideas, ninguno de sus sueños. Nuevamente la violencia impuso su derecho sobre el espíritu, los hombres sobre la humanidad.

Pero nunca fué más grande su lucha ni más necesaria su existencia que en aquellos años, porque sólo su apostolado salvó el Evangelio de la Europa crucificada y

con esta fe a otras más: la fe en el autor como director espiritual, como portavoz moral de su nación y de todas las naciones. Este único autor nos ha salvado de la inextinguible ignominia de que en nuestros días no hubiera habido una sola voz que se levantara contra el delirio del asesinato y del odio. A él hemos de agradecer que no se haya apagado la sagrada luz de la fraternidad en la tormenta más violenta de la historia. El mundo del espíritu no conoce al engañoso concepto del número. En sus medidas misteriosas pesa más el uno contra todos que la multitud contra el uno. Una idea nunca arde más pura que en el que la profesa solitario, y en el ejemplo grande de este autor hemos vuelto a reconocer en una de las horas más sombrías, que un solo hombre grande que permanece humano, salva siempre y para todos la fe en la humanidad.

☆

REBUSCA
(1919 - 1925)

El biógrafo de una personalidad contemporánea no puede experimentar satisfacción más grande que aquella de ver cómo la figura que presentara se supera en nueva transformación y desarrollo, pues, ¿no es preferible que resulte anticuado un retrato y no el hombre creador? Esta biografía también habrá que considerarla como superada por los acontecimientos en algunos de sus aspectos en la presente fecha, a seis años de su primera aparición, y es grande la tentación de transformarla en una de las nuevas ediciones y completarla hasta la hora actual. Pero no es la indolencia lo que en mí se opone a tal ensayo, sino que considero el momento actual prematuro para una nueva formación. Cada día tiene una arquitectura interior cuya medida reducida ha de registrarse en una biografía sincera. Pero siempre hay que encontrar de nuevo al centro de gravitación, porque la forma continua y ocultamente reconstruída sólo se manifiesta en determinados instantes y a cierta distancia. Y cuando una vida artística como la de Rolland se desarrolla en ciclos de gran alcance, es menester esperar que esos círculos terminen de abarcar su espacio y de formar definitivamente su cosmos espiritual.

En la actualidad experimenta Romain Rolland tal momento amplio en su producción en que se supera, y se dilatarían precipitadamente sus actuales propósitos, de los cuales sólo han sido publicados una parte, como si se hubiera tratado de medir el alcance y propósitos de *Juan Cristóbal* cuando sólo habían aparecido tres o cuatro tomos de este libro universal. Por hallarse ya definidos los fundamentos, es justo esperar para enarbolar, según la vieja usanza de los constructores, el arbolito embanderado sólo sobre el techo concluído.

Pero no se conforma este epílogo con el complemento cronológico de la nueva obra de Romain Rolland y con demostrar cómo un viejo propósito fué reanimado inesperadamente por la época y cómo ésta, a su vez, recibió una nueva interpretación en la labor creadora.

La guerra había terminado con una gran desilusión para Rolland, lo mismo que para todo hombre que en un sentido hegeliano o no hegeliano creía inconscientemente en una razón activa de los acontecimientos históricos. Había fracasado no solamente América, en la figura de Wilson, sino que también Europa, en las personalidades dudosas de sus políticos e intelectuales. La revolución rusa, que por un momento aparecía como una lejana aurora de la mejor voluntad, se había convertido en un huracán de fuego, y la Europa pisoteada halló a una generación fatigada.

Pero señale el imperecedero secreto de Rolland el que sea capaz de evocar de todos sus desengaños nuevas figuras, cuya acción, cuya obra y cuyo nombre inundan a los hombres con una nueva fuerza de la voluntad y de la esperanza. Así como en el momento oportuno, en la crisis más grande de su propia vida había evocado la figura de Beethoven, el divino mártir que creaba lo divino inspirado en su sufrimiento, y así como en los tiempos de la discordia presentaba los hermanos de dos naciones, Juan Cristóbal y Olivier, así coloca en el desengaño moral, el abatimiento físico y el derrumbe espiritual del mundo de la posguerra, al lado de sus héroes de antaño, Beethoven, Miguel Angel, Tolstoi, un nuevo nombre, pero esta vez el de un ser viviente, un hombre contemporáneo para consolación de los contemporáneos: Mahatma Gandhi.

Nadie había pronunciado su nombre en Europa antes que él, nadie conocía al pequeño y frágil abogado indio, quien, más valiente que todos los estrategos de la guerra mundial, luchaba con el imperio más poderoso del mundo por una decisión histórica. Nuestros autores y políticos europeos son igualmente cortos de

vista. Siempre tienen la mirada clavada justo hasta la frontera próxima, sobre el destino individual de su propia nación, confundiéndolo soberbiamente con el destino europeo y universal. Es uno de los actos de Rolland el haber presentado antes que nadie la actividad moral enorme de Mahatma Gandhi como problema central y moral. En este caso por fin estaba formada, en realidad grandiosa, ejemplarmente, lo que Rolland había soñado desde hacía años como la forma máxima de la existencia humana: la lucha sin violencia. Nada presenta al carácter de Romain Rolland más falsa y equivocadamente que la desabrida palabra del pacifista en su acepción condescendiente, de un amor a la paz budista y una indiferencia hacia la presión de los poderes activos e impulsivos. En verdad no hay nada que Rolland estime más que la iniciativa, el deseo de luchar por la idea vital que se haya reconocido por verdadera y fundamental. Sólo considera como el crimen más horroroso de lesa libertad, a la guerra de masas, la brutalidad uniformada, el enganche a comando y la impersonificación del ideal y de la acción. En Mahatma Gandhi y sus trescientos millones de adeptos, descubría —al año de la matanza europea de veinte millones de hombres— una nueva forma de resistencia, igualmente eficaz, igualmente solitaria, pero desde el punto de vista ético, infinitamente más pura, y desde el punto de vista personal, infinitamente más peligrosa que la occidental de llevar armas. La guerra de Mahatma Gandhi carece de todos aquellos elementos que envilecían la guerra para nuestra época; es una lucha sin sangre, una lucha sin violencia, sobre todo una lucha sin mentira. Su arma única es la no resistencia, la "pasividad heroica", que había exigido Tolstoi, y la no cooperación en todo lo referente al Estado y la solidaridad inglesa, que había predicado Thoreau. Con la sola diferencia que Tolstoi deja sufrir a cada cual aisladamente su destino en el sentido del cristianismo primitivo, induciéndole a un martirio (generalmente insensato), mientras que Gandhi funde en

una acción la pasividad de trescientos millones de hombres, dirigiendo de esta manera una acción, como jamás la había encontrado nación alguna en su camino político. Como siempre surgen las dificultades de un director sólo cuando tiene que realizar su idea, y el libro de Rolland es una epopeya del héroe sin lucha que tiene que refrenar en sus propias filas el grupo turbio de merodeadores que se mezclan a todas las guerras, sin exceptuar las espirituales, que tiene que ser vehemente sin odio, contrario sin violencia, político sin mentira para ser luego, en la cárcel, el primer mártir espiritual de sus ideas. De esa manera, llegó la acción de Gandhi a constituir, en la representación poética (pero en ningún momento imaginada) de Rolland, la historia de guerra más hermosa de nuestro tiempo, un ejemplo viviente, lanzado contra la civilización europea, demostración de que se puede realizar prácticamente una revolución con sólo recursos morales y sin el aparato guerrero asesino, sin diarios mentirosos y sin soplones de mentalidad bestial. Por primera vez se inclinó, con Rolland, un representante de nuestra cultura ante una idea de Asia, ante un conductor extraño y desconocido como ante un superior. Y ese gesto fué una acción histórica.

Por eso resultó, de todas las biografías heroicas, ésta más tardía y última de Rolland, la que surtió el efecto más decisivo. Mientras que las demás sólo brindan un ejemplo para el hombre aislado, para el artista, resulta la acción de Gandhi ejemplar para las naciones y la civilización. En *Juan Cristóbal* exigió Rolland nada más que la necesaria unión de Europa, pero su *Gandhi* señala un fin más lejano, sobrepasa la esfera del Occidente y demuestra, en lugar de turbias teorías del entendimiento de los pueblos, que siempre es sólo un genio y un creyente el que da forma a la historia.

En su peldaño supremo, el espíritu siempre se convierte en religión y el hombre se convierte, en su forma más completa, siempre en héroe. Y para demostrar que aun no se ha apagado esa facultad humana de nuestra

humanidad, evoca Rolland, de la sombra del Oriente, un testigo para consuelo de nuestra humanidad. Y así, la realidad momentánea se muda en poema, y una leyenda heroica se nos convierte en realidad.

Inesperadamente se completó así la vieja y largamente interrumpida serie de las *Biografías heroicas*. E inesperadamente y también con todo el ímpetu de una fuerza aumentada, retomó Rolland a esa altura de la perspectiva, su viejo proyecto del *Drama de la revolución*, aquella decalogía que había comenzado fervoroso como joven y que, como hombre, había interrumpido, desengañado por la indiferencia de la época.

Fué también la misma actualidad la que le dió el impulso inicial. Durante veinte años habían sido sepultados, por así decir, los dramas revolucionarios de Rolland. El teatro francés los ignoró. Algunos teatros extranjeros hicieron éste o aquél ensayo, unos porque les empujaba la ambición literaria de llevar al autor de *Juan Cristóbal* al escenario, otros porque el *Dantón* brindaba al director escénico posibilidades insospechadas. Pero lo esencial de sus problemas había de quedar incomprendido en tiempos de paz. Las disputas morales, como por ejemplo aquellas de *Los Lobos* respecto a la superioridad de la verdad o la patria, discusiones a vida y muerte, como aquella de Dantón y Robespierre, no tenían aplicación al mundo de 1913, que obedecía meramente a impulsos económicos y artísticos. Para este mundo eran obras históricas, juegos ideales y dialécticos, hasta que el tiempo, la propia realidad, las convirtió en actualidad agudísima, revelando incluso la faz profética de sus formas. Faltaba nada más que llegara el momento para despertar de nuevo el contraste de los problemas morales entre el individuo y la nación, y de pronto tenía cada palabra y cada figura de esos dramas una relación. Si no hubieran estado impresos desde hacía tiempo ya, se los hubiera creído paráfrasis de una realidad, citas de discursos que se repetían, en aquel tiempo, en todas las calles y plazas de Moscú, de Viena y de Berlín, y donde-

quiera que fermentaba la revuelta. Pues todas las revoluciones toman un mismo curso aunque se dirijan hacia distintos fines y se transformen exteriormente. Retumban despacio, arrastran a los hombres que creen guiarlas, y los elevan, por la vehemencia de las masas, por encima de sí mismos, y crean diferencias entre la idea pura y la realidad profana. Pero el ritmo primitivo es siempre el mismo porque es panhumano y casi cósmico: el encono ronco, la erupción destructora y el hundimiento final de la llama excesivamente impetuosa.

Los acontecimientos contemporáneos renovaron, de ese modo, el efecto de las obras olvidadas y animaron al mismo tiempo al proyecto total que había sido enterrado como trunco. En un prólogo anterior, Rolland había comparado la revolución con un acontecimiento elemental, un huracán, un temporal. Luego había visto con sus propios ojos cómo tal tormenta se conglobaba en el este y se desencadenaba con furia elemental sobre nuestra esfera espiritual. Corría sangre, corría hasta llegar a la obra, y el mismo instante lo surtió de analogías para las situaciones poéticas y las figuras históricas, y así comenzó, ante su propio asombro, a trazar los rasgos finales de su retrato nuevamente iluminado por el reflejo de todas las llamas. *El Juego del Amor y de la Muerte,* la primera obra de esta nueva empresa, pertenece, desde el punto de vista meramente dramático y artístico, a lo más perfectamente logrado por Rolland hasta entonces. En un solo acto se aglomeran, en rápido ascenso y constante emoción, los destinos en que la mirada conocedora descubre una significativa mezcla de elementos históricos y otros libremente inventados. Jerome de Courvoisier tiene rasgos del genial químico Lavoisier y comparte, al mismo tiempo, la superioridad espiritual con la otra gran víctima de la revolución, con Condorcet. Su esposa recuerda tan pronto la de aquel como otras veces a la heroica amada de Louvet. Carnot, a su vez, es una figura estrictamente histórica, y responde también a la verdad documentada, la narración de los girondinos fugitivos. Pero lo más verdadero de toda la verdad de esta obra, es su ambiente espiritual inmediato, el espanto del hombre espiritual y moral ante la sangre que han exigido sus propias ideas, el espanto ante la baja bestialidad humana, que toda revolución necesita para tropa de asalto y que siempre asesina el propio ideal, embriagada por el hálito de la sangre. Contiene el horror de sentimientos innumerables, el eterno escalofrío inmortal de la vida joven por la propia vida, lo insoportable de un estado en que la palabra ya no pertenece al alma, ni el cuerpo al individuo, sino en que ambos pasan a posesión de fuerzas sombrías, invisibles, todas estas cosas que los millones de hombres sentimos en Europa, durante siete años, con extrema conmoción e impotencia del alma. Y sobre este conflicto temporal se eleva grandioso el conflicto eterno, propio de todos los tiempos, el contraste entre el amor y el deber, entre el servicio y la verdad superior. Y una vez más, flotan las ideas, como en *Los Lobos* y en *Dantón,* de un modo homérico, como fuerzas invisibles y animadoras, conjurando sobre la baja lucha asesina de los hombres.

Hasta entonces, Rolland nunca había sido más preciso, más intenso como dramaturgo, que en esa obra. Redujo todo a la fórmula más concisa, reuniendo un acontecimiento ampliamente preparado y aparentemente complicado en el transcurso ininterrumpido de una hora heroica. A veces, impresiona como una balada por lo sucinto poético y el ritmo puro de una melodía trágica. Luego de haber probado inmediatamente su eficacia en el teatro, esperamos que logre un eco más amplio el deseo suyo y nuestro, que consiste en que termine el fresco entero que con esa obra ha llegado a realizarse hasta la mitad. Desde hace un cuarto de siglo, están las anotaciones para ello listas en la mano del maestro. Y ahora que el nuevo tiempo le ha prestado inesperadamente sus colores, podemos esperar que los próximos años redondearán totalmente este su círculo más amplio y denodado en el horizonte de nuestro mundo.

Dos viejos proyectos abandonados, dos ciclos interrumpidos largamente, de la obra de Rolland, se hallan, pues, en refacción y renovación. Pero incansable y descansando de un trabajo, realizado otro, comenzó Rolland simultáneamente una obra nueva, un ciclo de novelas: *El alma encantada,* una especie de *pendant* de *Juan Cristóbal* que interprete directamente, sin bastidores y distancia, el sentido y las formas de la época. Porque el músico alemán Juan Cristóbal ha muerto, en el sentido puramente histórico, antes de la guerra, y en nuestra época con su enorme facilidad de transformación, todo lo sucedido diez años atrás, es considerado como pretérito por la actual generación, que tiene eso mismo de característico. Para impresionar de un modo actual, a lo que Rolland se considera particularmente llamado, ya que prefiere titularse "el biólogo de la época", tiene que acercar tanto las figuras como los problemas, tiene que hacerlos surgir no de la generación de los padres, sino de la nuestra propia. Pero además creó Rolland para ese nuevo ciclo una nueva polaridad por medio de tensiones de distinto carácter. En *Juan Cristóbal,* los hombres, Cristóbal y Olivier, fueron los luchadores, las mujeres nada más que las padecientes, las que ayudaban, desconcertaban y apaciguaban. Pero en su nueva novela Rolland quiso presentar al individuo libre, que mantiene su yo, su personalidad, su fe adquirida por el propio esfuerzo contra el mundo, contra el tiempo y contra los hombres, con fuerza inconmovible, en la figura victoriosa de una mujer. Pero la lucha de una mujer por la libertad, tenía que ser, forzosamente, distinta de la lucha del hombre. Este tiene que defender su obra, su fe, su convicción o su idea; la mujer se defiende a sí misma, y a su vida, su alma, su sentimiento y acaso aun a su segunda vida, su hijo, contra poderes invisibles, temporales y espirituales, contra la voluptuosidad, contra la moral, contra la ley y, por otra parte, contra la anarquía, contra todas las barreras invisibles que se oponen al desarrollo de su feminidad en la civilización y en el

mundo moral y cristiano. El nuevo problema contiene, pues, infinitas posibilidades de transformación, quizás más íntima, pero no menos grandiosa y poderosa. Y Rolland acudió a su pasión más profunda para formular la lucha de una mujer sencilla, anónima por su personalidad, de una manera que no parezca inferior a la del nuevo Beethoven por su obra y su convicción.

Annette et Sylvia, el primer tomo de esta obra, no es más que un preludio lírico, un *andante* tierno, interrumpido a veces, por un *scherzo* ligero. Pero ya en las últimas escenas de esta sinfonía (esta obra de Rolland está construída como todas las demás de acuerdo a leyes musicales) relampaguea una agitación apasionada. Después de la muerte de su padre, se entera Annette, la niña burguesa y pura, de que aquél ha dejado una hija natural, Sylvia, en condiciones míseras. Resuelve ir a ver a su hermanastra, empujada principalmente por un instinto de curiosidad, pero en parte también por su innata pasión de justicia. Con ello ya destruye una primera barrera, una ley invisible. En Sylvia conoce, por primera vez, la idea de la libertad, no en su forma más noble, pero a lo menos en aquella natural de las clases sociales inferiores en que la mujer dispone libremente de sí misma y se entrega a su amante sin trabas exteriores o interiores. Y cuando luego la solicita un joven para un matrimonio burgués, se opone el instinto aguijoneado de su libertad, a aceptar con ese matrimonio una forma inmóvil de la existencia y sucumbir enteramente a su voluntad. "El último deseo, el anhelo más íntimo de mi vida acaso no pueda expresarse perfectamente, dice, porque no es preciso ni demasiado amplio". Exige que un último resto cualquiera de su existencia no tenga que serle sujeto ni disolverse enteramente en la comunidad del matrimonio. Se recuerda ante tal pretensión, involuntariamente, las magníficas palabras que Goethe escribió en una de sus cartas: "Mi corazón es una ciudad abierta que puede pisar quienquiera, pero encierra en alguna parte una ciudadela a la que no puede penetrar na-

die". Esta ciudadela, este último escondite misterioso, quiere conservarse para quedar abierto al amor en un sentido superior. Pero el prometido, con sus prejuicios burgueses, desentiende tal pretensión y cree que ella no le ama. Y se deshace el compromiso. Pero precisamente entonces demuestra Annette en forma heroica que no puede entregar enteramente su alma a un hombre que ama, pero sí el cuerpo. Se lo entrega y lo deja perplejo, porque lo trágico de la mediocridad consiste en que no comprende lo grande, lo heroico, lo que no tiene repetición. Con ello ha realizado el paso más atrevido, ha abandonado el mundo burgués y bien fortalecido, y tiene que proseguir sola su camino a través de la vida, más que sola, porque el fruto de aquel abandono es un niño, un hijo natural que está a su lado cuando emprende su lucha.

El próximo tomo, *El verano,* habla de la tragedia de esa lucha. Annette, expulsada de la sociedad, ha perdido su fortuna y tiene que juntar todos sus esfuerzos en una mísera lucha agobiadora sólo para conservar el niño y aquello que, aparte del hijo, considera como lo más valioso: su orgullo, su libertad. Esta mujer libre atraviesa todas las formas de las pruebas y tentaciones, y apenas termina la trágica tensión de su lucha espiritual con el hombre, cuando ya se halla frente a otra penuria, la de conservar íntimamente al hijo que crece rápidamente y que también se deja guiar por el instinto de la libertad. El segundo tomo no revela aún claramente la línea que seguirá esa vida, y este *Verano* es, en un sentido superior, todavía preludio y prólogo de la creciente tragedia. Pero el resplandor al final del libro, el comienzo de la guerra, ya deja sospechar los infiernos y purgatorios que atravesará esa alma antes de ver brillar la luz de su purificación y del peldaño supremo. Sólo la obra concluída permitirá comparar por su volumen, por su forma y por su alcance espiritual, con aquel otro ciclo que es el de *Juan Cristóbal.*

Cuanto más a menudo y de más cerca se observe la vida de Romain Rolland, siempre se quedará de nuevo sorprendido por su plenitud apenas concebible. Enumeré tan sólo superficialmente las obras aparecidas en los últimos seis años y que fueron creadas —no hay que olvidarlo— aparte de la actividad más abnegada, más filantrópica, aparte de un autodesperdicio en cartas, manifiestos y artículos, aparte de un enriquecimiento propio incansable por medio de lecturas, de interés humano, de viajes y de música. Pero aun las obras que acaban de mencionarse no abarcan aún (ni siquiera con el diario ininterrumpido) toda la suma de su empresa artística. Mientras se expande en figuras formadas, reúne simultáneamente para sí mismo el fruto de las ideas para un libro de la confesión espiritual propia: el *Viaje interior.* Siempre, y en todas las formas, es su actividad mayor que su manifestación visible. Siempre y cuanto más se trata de internarse en el misterio de su estudio, tanto más misterioso resulta lo único de su fuerza activa. Ahora mismo, al completarse el sexto decenio de su vida como uno de los más completos, lo vemos apasionadamente trabajador, más incansable que toda juventud. Abierto a todo lo nuevo con espíritu dispuesto a la obra, se halla unido a todo lo terrenal. También en ese sentido es ejemplo y modelo, como en tantas formas y manifestaciones de su vida grandemente vivida. Permanece erguido, frente a frente con la misión que se ha impuesto, un director del espíritu, formador de corazones, abogado de toda fe apasionada. Y no queremos ofrecerle otro deseo, de nuestra alma siempre agradecida, que el de que esa fuerza heroicamente combatiente y siempre vencedora le sea conservada, a él y a nosotros, sin mengua: como ejemplo para la juventud, como consuelo de los hombres, y como perfección de él mismo.

ROMAIN ROLLAND A LOS SETENTA AÑOS

Durante años y años se ha acumulado en nuestro corazón la gratitud que hoy queremos manifestar públicamente, la gratitud, el afecto y el profundo respeto hacia ese hombre incomparable que consideramos honra de Francia y conciencia de Europa. Somos muchos, en todos los países, la mayoría ignorándonos, los que estamos profundamente reconocidos por alguna acción, por éste o aquél libro y por su ejemplo vivo: muchos los que, al preguntarnos sinceramente: "De todos los que viven, ¿quién ha influído moralmente en mayor grado en nosotros y quién ha modificado más decididamente nuestra vida?", contestamos invariablemente: "Romain Rolland".

¿Dónde se hallan las raíces del poder con que este hombre adquirió una autoridad, por encima de los lenguajes y de los países, sobre tres, o ya cuatro, generaciones, comparable solamente a la influencia que sobre otro grupo de la generación precedente ejerciera Tolstoi? Ese poder no ha emanado del escritor sólo, aunque ha sido enorme el efecto de sus libros sobre nuestra juventud y sobre todas las juventudes. Porque, un autor, un artista, no influye sino parcialmente con lo que escribe y manda imprimir. Sólo adquiere verdadero poder sobre los hombres cuando su vida, su existencia y su personalidad confirman su palabra y su enseñanza. Muchos, y aun la mayoría de los escritores, no son más que narradores, y se les estima en el sentido en que se estima en los salones, en sociedad, a un *causeur* brillante, a un narrador ocurrente, a un hombre que ha corrido mucho mundo y recogido muchas experiencias.

Tales escritores tienen un público, a veces, un público fiel y numeroso. Pero muy pocos son los artistas y escritores que crean por medio de su obra, además, un contacto personal con el lector y despiertan en él una confianza casi religiosa. Cada cual percibe en tal artista a un tipo de hombre que evoca y vive lo que ellos quisieran ser en el fondo, un hombre en que lo humano se ha cumplido en un grado más elevado, más apasionado, más consciente que en ellos. Esperan su palabra antes de tomar una determinación, solicitan su consejo, desean hablarle, dejarse guiar y orientar por él, y se sienten unidos a su persona por un fervor voluntario, una confianza absoluta e ilimitada. El mejor ejemplo, al respecto, lo constituye la existencia de Romain Rolland. Creo que a pocos hombres del mundo han acudido tantos individuos para pedir consejo como a Romain Rolland. Quien se hallaba ante un conflicto de conciencia, quien estaba indeciso respecto a sus resoluciones en tiempos de paz y de guerra, quien se sentía agobiado por una urgencia del alma, quien levantaba la mirada, en sus dudas, hacia una última instancia espiritual y moral que estimaba decisiva, se dirigía a este ser, el más tolerante de nuestro mundo actual, con la misma fe con que el creyente se dirige al sacerdote. No me avergüenzo, no, me siento orgulloso de haber sido por años y años uno de los que evocaban su nombre antes de realizar muchos actos, por así decir, como un espejo de la conciencia, para preguntar, antes de hacer algo, antes de pronunciar públicamente una palabra: "¿Qué pensaría Romain Rolland de esto?", y que ante la duda siempre hallaba seguridad y confirmación en este amigo tan bondadoso y digno de confianza. Es difícil describir el bien que se experimentaba cuando se había logrado hallar un pláceme en aquellos ojos azules, penetrantes y al mismo tiempo, sin embargo, relucientes. De cada una de esas peregrinaciones al lago Leman volvíase reconfortado, aguijoneado, purificado, más bondadoso con respecto a los hombres y más confiado con respecto a la vida,

porque se acababa de experimentar, de hálito a hálito, la presencia de un hombre verdadero y cabal.

Este poder confirmativo de Rolland que experimentaron cientos de miles y millones, está fundado en un idealismo indestructible. Sé que "idealismo" es un término enojoso que recuerda, involuntariamente, la superficialidad, o cierto infantilismo del pensamiento y de la visión, y que, paulatinamente, nos van mereciendo cierto respeto mezclado de compasión todos los que se regocijan con las bellas palabras de "libertad" y "progreso" como niños con bolas de vidrio multicolores, y que, con ojos luminosos de buena fe, vuelven siempre a jugar con ellas. El idealismo es muy frecuentemente una cobardía ante la visión verdadera de la verdadera vida, una fuga hacia bellas palabras, hacia sueños patéticos, ante la inexorabilidad dura y severa de la vida. Pero aparte de ese idealismo superficial, que es, como quien dice, una miopía del cerebro, existe otro que yo llamaría el idealismo trágico, trágico o heroico, la gran fe indestructible de hombres que —según una inolvidable definición estampada en *Juan Cristóbal*— "conocen la vida y, sin embargo, la aman". Rolland no se engañó nunca respecto a lo trágico de la realidad; conoce mejor y siente más intensamente que la mayoría de los artistas de nuestro mundo el sufrimiento inagotable e inexorable que pesa sobre la humanidad. Más exactamente que todos, reconoció, en su *Clerambault* y en sus obras críticas, los vicios espirituales en que las masas recaen siempre de nuevo; el goce de unirse en hordas, de embriagarse con mentiras y frases, de menospreciar la libertad mientras la disfruta un pueblo y de abusar de ella cuando se entrega a un individuo aislado en la forma del poder. Tan grande en su condición de historiador como en la de autor y pensador, conoce el fato trágico de todas las revoluciones, sabe que terminan en dictaduras porque empezaron con un exceso de libertad, y por las biografías de los artistas preclaros le consta que todo lo grande y decisivo de este mundo siempre ha nacido del dolor y del

trágico sufrimiento. Si hubo uno que jamás se dejara engañar por cualquier ideología ése ha sido Rolland, el idealista heroico. Pero, pese a todo su saber, ha permanecido confiado y ha inculcado la fe a un incontable número de hombres de nuestros días, por obra de aquel maravilloso *quand-même* que, no obstante todo el conocimiento, afirma en él, en definitiva, la vida.

Tal idealismo sería de por sí nada más que una disposición del alma, una condición latente. Sólo se convierte en una fuerza gracias a otra capacidad del temperamento: el valor. El verdadero artista, para resultar grande y eficiente, necesita siempre, aparte de su talento artístico congénito, la fuerza elemental de su carácter, y la intrepidez con que Rolland ha insistido en su fe en ciertos valores eternos e indestructibles de la humanidad, le ha conferido verdadero poder sobre los hombres. Rolland jamás temía quedarse solo, jamás ha mirado en torno suyo para averiguar si le rodeaban muchos o pocos, y aun cuando era uno contra todos, *l'un contre tous,* osó hablar y sigue atreviéndose. Y una época posterior reconocerá que precisamente este más apasionado amigo de la paz ha sido, al mismo tiempo, el luchador más valiente de nuestra generación.

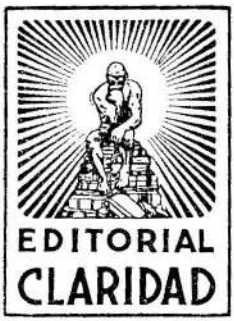
Es de nuestro deber testimoniarlo. Pues en una hora decisiva —y no sólo en una— hemos oído su palabra decisiva. Nunca olvidaremos cómo nos alcanzó en ese entonces, al comenzar la guerra, cuando todos gritaban en forma horrible su entusiasmo, o callaban asustados y confundidos, mientras él levantaba su voz con su primer artículo *au-dessus de la mêlée.* En ese instante en que Europa se destruía prácticamente, se inició la Europa espiritual. Comenzó uno a hablar y ya quedó roto el silencio. Uno se había levantado y ya podía formarse en torno suyo un núcleo similar, pues siempre hay valor en los hombres cuando uno solo ha demostrado como primero su valor. En aquel entonces advertimos una vez más, gracias a Romain Rolland, la fuerza infinita de la palabra. Sentimos que cuando la verdad le presta inesperada resonancia, puede resultar más fuerte que el tronar de los cañones, que el griterío del odio de los animadores alejados del frente, más fuerte que todas las órdenes y prohibiciones del Estado, y que puede ser libre, divinamente libre, en medio de un mundo esclavizado. Y mientras la historia recuerde la guerra —la más horrible que haya sufrido Europa—, tendrá que recordar también a este hombre aislado y su acción que dió voz a un ¡no! tácitamente sentido por millones de veces.

Pero Romain Rolland no tomó la palabra en esa sola oportunidad. Siempre que se registraba en nuestro mundo una injusticia, una opresión, una cobardía o una bajeza, él contestaba para condenar y fustigar con su furor. Siempre estaba presente cuando se necesitaba ayuda, ayuda para el individuo, ayuda para los pueblos, siempre al lado de los oprimidos, de los vencidos, de los humillados, siempre contra la fuerza insolente del poder y la petulancia de los llamados victoriosos. Por su propia fuerza se convirtió así en una instancia incomparable por su independencia y por estar a prueba de toda influencia. Por obra suya el organismo aún informe de Europa adquirió un alma y una conciencia, y cuando llegue el momento en que los Estados Unidos de Europa puedan celebrar la hora de su constitución, tendrán que recordarlo como a su precursor, como al primer ciudadano de esa comunidad nueva, más grande y —es de esperarse— mejor que la formada por nuestros Estados envidiosos y desgarrados. ¡Qué sensación de aplomo nos da a todos, en estos tiempos de artificioso estrechamiento espiritual, en una época de brutalidades, imperialismos y nacionalismos, saber que existe un hombre justo para con todos, libre de compromisos, firme en sus convicciones, sin entumecerse por ello, independiente de todo partido e imparcial frente a todos ellos mientras están con el derecho, admirador de la no violencia de Gandhi lo mismo que de la imposición dictatorial de un ideal en Rusia, admitiendo todo lo que considera capaz de conducir, por ende, a una libertad superior del género huma-

no! ¡Qué riqueza constituye esa vida gracias a su participación y a su interés omnímodo, esa universalidad casi única! Le sedujo la Historia, le preocupó la actualidad, el porvenir es su pasión. La música le encantó, la poesía le atrajo, todos los filósofos despertaron su curiosidad. Amó simultáneamente la amistad y la soledad, defendió la paz y luchó durante toda una vida, siempre adelante, siempre solo y, sin embargo, siempre para todos. ¡Qué hombre, por su gran humanidad! ¡Qué vida, por su inagotable participación en la vida! ¡Qué ejemplo y qué enseñanza para todos los que traten de pensar libremente y de mantenerse independientes! ¡Qué suerte, por eso, poder agradecer a Romain Rolland, al maestro, al guía, al amigo, al escritor, por toda la corroboración que de continuo ha dado a nuestra vida!

FIN

El 8 de abril de 1946
se terminó de imprimir este
libro en los talleres de la
IMPRESORA DEL PLATA, S. A.,
San José 1645, Buenos Aires.
La edición fué hecha para la
EDITORIAL CLARIDAD, S.A.,
bajo la Dirección General de
ANTONIO ZAMORA



$ 3 m/n